МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 1
ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Мастера советской архитектуры об архитектуре. Москва «Искусство» 1975

ИЗБРАННЫЕ ОТРЫВКИ ИЗ ПИСЕМ, СТАТЕЙ, ВЫСТУПЛЕНИЙ И ТРАКТАТОВ

В ДВУХ ТОМАХ

Под общей редакцией

М. Г. Бархина,

А. В. Иконникова,

И. Л. Маца,

Г. М. Орлова,

В. И. Ступина,

Ю. С. Яралова

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

72С2
М32

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

том 1

Составление

М. Г. Бархина и

Ю. С. Яралова

Редакция

М. Г. Бархина

Редактор

И. Я. Цагарелли

М $\frac{80102\text{-}062}{025(01)\text{-}75}$ 192-74

© Издательство «Искусство», 1975 г.

ФЕДОР ОСИПОВИЧ
ШЕХТЕЛЬ

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ
ЖОЛТОВСКИЙ

НИКОЛАЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
МАРКОВНИКОВ

ОСКАР РУДОЛЬФОВИЧ
МУНЦ

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ФОМИН

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ
ЩУСЕВ

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ
КУЗНЕЦОВ

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ
СЕМЕНОВ

АЛЕКСАНДР ОВАНЕСОВИЧ
ТАМАНЯН

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ
ЩУКО

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ИЛЬИН

ГРИГОРИЙ БОРИСОВИЧ
БАРХИН

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ЛАДОВСКИЙ

АЛЕКСАНДР ПЛАТОНОВИЧ
ИВАНИЦКИЙ

ПАНТЕЛЕЙМОН АЛЕКСАНДРОВИЧ
ГОЛОСОВ

ИЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВИЧ
ГОЛОСОВ

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
САМОЙЛОВ

АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ
ОЛЬ

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ
БУНИАТОВ

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ
НИКОЛЬСКИЙ

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ
РУДНЕВ

«Мастера советской архитектуры об архитектуре» по своему характеру и типологии являются продолжением 7-томного издания «Мастера искусства об искусстве» и «Мастера архитектуры об архитектуре».

Сборник «Мастера советской архитектуры об архитектуре» нельзя рассматривать как историю советской архитектуры или ее отдельных этапов. Высказывания советских зодчих имеют ценность человеческих документов, рассказывающих о проблемах архитектурного мастерства, о творческих задачах, стоящих перед архитектором, и принципах искусства архитектуры.

Советская архитектура — явление развивающееся, естественно, что многое в ней находится в стадии становления и поиска, поэтому составители ограничили себя определенной задачей: дать высказывания только тех мастеров советской архитектуры, которые внесли свой вклад в развитие теории и практики советского зодчества и чье место в развитии советской архитектуры четко определилось.

В двух томах собраны высказывания зодчих из разных республик страны. Материалы, представленные в издании, далеко не полны — многие известные советские архитекторы не оставили письменных высказываний. Так не даны Л. Веснин, А. Белогруд, В. Гельфрейх и некоторые другие ведущие советские зодчие. Но составители стремились по мере возможности показать широкий диапазон творческих концепций, отразить все богатство направлений и поисков советской архитектуры. Среди различных жанров литературное наследие давно и прочно завоевало себе достойное место, ибо, пожалуй, нигде так полно, как именно в этом жанре, архитектор не раскрывает свою «творческую кухню» и секреты мастерства: отношение к композиционным закономерностям, приемам планировки, наследию, новаторству, взаимодействию техники и эстетики и многим другим компонентам сложного явления, имя которому зодчество.

ФЕДОР (ФРАНЦ) ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ

(1859—1926)

Федор Осипович Шехтель, который был к началу Октябрьской революции признанным мастером и зрелым художником, принес свой опыт и талант на службу молодой Советской республике.

Федор Шехтель был бессменным председателем Московского архитектурного общества в 1908—1917 годах, он был и его первым председателем в годы Советской власти (1917—1922), а с 1923 года — почетным председателем. Шехтель возглавлял архитектурно-технический совет Комитета по строительству государственных сооружений (1921—1923), был председателем художественно-технической комиссии при НТО ВСНХ, председателем и членом жюри едва ли не всех организуемых архитектурным обществом конкурсов, преподавал во Вхутемасе и продолжал преподавать композицию в старших классах Строгановского училища (с 1896 г.), много проектировал (проекты Мавзолея, памятника 26 бакинским комиссарам, крематория, Днепрогэса, заводских корпусов и домов для рабочих в Болшеве, ирригационных сооружений и поселков при них в Голодной степи, Туркестанского павильона на первой Всероссий-

ской сельскохозяйственной выставке в Москве 1923 года (осуществлен).

Однако наиболее значительными в охватывающей почти полвека творческой биографии Шехтеля все-таки остаются дореволюционные 1890—1900-е годы.

Признание Шехтеля определилось не сразу. Не получив профессионального образования (он вышел из Московского училища живописи, ваяния и зодчества после года учебы (1876—1877), Шехтель вначале работал как художник в театре Лентовского и Большом театре, как иллюстратор и оформитель книг, афиш и т. д. С конца 1880-х годов, пробыв несколько лет помощником у архитекторов М. С. Терского и А. С. Каминского, он начинает проектировать самостоятельно.

Разнохарактерность творчества Шехтеля вызвана переломностью эпохи, в которую он жил и работал. Однако за внешним многообразием форм и приемов скрывается единая творческая концепция, продиктованная поисками новой целостности, нового стилевого единства.

Сфера интересов Шехтеля поражающе широка. Он проектирует доходные дома, особняки, дачи и загородные дома, театры и народные дома, конторские и банковские здания, музеи, типографии, санатории, стадионы, заводы, кинотеатры. Выдающаяся творческая активность сочеталась с чувством нового и способностью выражать запросы времени в формах и композициях, сразу же становившихся образцом для подражания.

За недолгим периодом ученичества конца 1880-х — начала 1890-х годов, когда Шехтель выступает добросовестным интерпретатором господствующих идей, наступает зрелость. На два десятилетия (1893—1912) его творчество становится олицетворением тенденций в архитектуре, направленных на

поиски средств выражения нового стилеобразующего принципа — диалектического единства пользы и красоты, — делающего излишним существование самостоятельной системы художественных средств (ордера классицизма, «стилей» эклектики). Зодчий с особенным вниманием относится к приемам, игравшим до сих пор второстепенную роль, — силуэтности, фактурно-цветовым контрастам и сопоставлениям разных материалов, эстетической выразительности пространственно-планировочной структуры и конструкции.

Истый представитель модерна, Шехтель все время ищет новое, оставляя однажды найденное разрабатывать и варьировать другим, доказывая скептикам и убеждая единомышленников в богатейших возможностях архитектуры в пересоздании окружающей человека среды. Задачи архитектуры Шехтель понимает очень широко. Он не ограничивает себя удовлетворением утилитарных запросов, которым уделяет очень большое внимание. Доказательство тому — тщательно отработанные компактные и удобные планы, применение каркасных конструкций, металла, железобетона и стекла, инициатива и настойчивость во внедрении в строительную практику прочного и дешевого глазурованного и облицовочного кирпича взамен непрочной и трудоемкой штукатурки. Все эти средства подчиняет он тому, чтобы, по его словам, «ввести зрителя в то настроение, которое отвечает назначению здания... украсить наше существование, дать радость нашему глазу и повысить тонус нашей жизни». Этой социальной и художественной программой вдохновлено новаторство Шехтеля. Бесспорны нити, связывающие творчество зодчего с исканиями в других видах искусства, с романтизмом Врубеля и Борисова-Мусатова (Шехтель первый привлек их к работе

в архитектуре), с поэтикой Чехова и символистов, поисками «всеискусства» Скрябиным, с монументальностью наполненных общечеловеческим смыслом полотен Петрова-Водкина.

Первый отмеченный зрелостью период творчества Шехтеля приходится на 1890-е годы. Преодолевая недавнюю многостильность, он работает преимущественно в «русском стиле» и «стиле английской готики». Характер и особенности интерпретации последнего выдают попытку приблизиться к созданию стиля, свободного от подражания.

Выразительность «готических» сооружений Шехтеля определяется не столько декоративными «стильными» деталями, сколько логикой сочетания объемов, подчиненностью живописной композиции основной доминанте, выверенностью пропорций и пространственных соотношений. Декор, еще обильный в интерьере, играет в его композиции подчиненную роль.

В «готике» Шехтель находит подтверждение возможности существования иных, по сравнению с традиционными, форм взаимодействия здания и среды, новых принципов гармонизации архитектурных форм. «Готические» особняки, лучшим из которых является особняк Морозова на Спиридоновке (1893, ныне ул. А. Толстого), проектируются в расчете на обозрение со всех сторон, на длительность восприятия во времени и строятся как ряд последовательно сменяющих друг друга картин. Здание проектируется не «снаружи внутрь», а «изнутри наружу». Форма всего плана и объема определяется формой и характером связи отдельных помещений между собой. Отсюда повышенное внимание к интерьеру, выдающее в Шехтеле мастера современной архитектуры. Композиции фасадов, как и интерьеров, основаны на «кинематографическом» принципе динамической смены картин,

Следствием введенных Шехтелем новшеств был отказ от симметрично-осевой композиции, от нерасчлененного блока здания в виде параллелепипеда, от коридорной планировки в пользу более компактных, экономичных, тяготеющих к кубу объемов и своеобразной центричности бескоридорных планов с композиционным ядром лестницы, вестибюля или холла.

Новаторство художественных приемов Шехтеля является одновременно и новаторством приема планировочного, утилитарного. То и другое слито, неотделимо одно от другого. Новые планировочные приемы, динамичность и взаимосвязанность пространства интерьеров, перенесение акцента с оформления наружного облика зданий на построение их внутреннего пространства, тонко и богато разработанная цветовая гамма, широкое использование изобразительных искусств, поэтичность образа, разительно отличающаяся от обычной тогда приземленности — все неожиданно в этих проектах, выдвинувших Шехтеля в число ведущих зодчих Москвы.

Рубеж 1890—1900-х годов характерен для Шехтеля осознанным поиском выражения новых принципов в новых формах.

Постройки начала 1900-х годов представляют следующую фазу на пути преодоления традиции проектирования в «стилях».

В начале 1900-х годов творчество Шехтеля, как и в предшествующий период, развивается в двух направлениях, представляющих две ветви модерна, — свободном от исторических реминисценций и ориентирующемся на Древнюю Русь, — Ярославский вокзал (1902), павильоны на Международной выставке в Глазго (1901). Здесь Шехтель трансформирует древние формы, подчеркивая то, что ему кажется высшей ценностью русской национальной культу-

ры — эпичность, богатырскую силу и размах, сказочность, мягкость и поэтичность. Этим определяются приемы, используемые зодчим: скульптурность и могучая пластика объемов, силуэтность словно нарисованных от руки форм, музыкальность ритмов, динамичность асимметричных композиций, богатство колористической гаммы.

Особняки Рябушинского (1900), Дерожинской (1901), типография Левенсона (1900), Московский Художественный театр (1902) — уже в полном смысле «новый стиль», модерн. Подражательность преодолена полностью. Каждое из этих зданий уникально. Исходная форма особняка Рябушинского — куб. К квадрату тяготеет план здания и отдельных помещений. На квадрате основаны формы и членения фасадов. Но это мнимая простота. Простые формы сложно компонуются одна с другой, усложняются, варьируются, дополняются производными или диссонирующими. Так же обстоит дело с пластикой, фактурой, цветом. Гладким «бесплотным» плоскостям стен из глазурованного кирпича противостоят массивные бетонные крыльца и балконы, светлому цвету стен — многоцветье фриза и металл решеток. Совсем иная композиция особняка Дерожинской — мощная пластика объемов, героическая напряженность, резкие удары крупных цветовых пятен. В особняках и здании Московского Художественного театра Шехтель обнаруживает себя подлинным мастером интерьера, красивого, комфортабельного, удобного и рационально спланированного, замечательного единством и соотнесенностью пространств друг с другом.

Вторая половина 1900-х годов проходит в творчестве Шехтеля под знаком художественного осмысления каркасных конструкций из металла и железобетона. Он первым из русских архитекторов перестал укра-

шать здания новой конструкции тяжеловесным убором из архитектурных деталей прошлого, сумев выявить заложенную в их функционально-конструктивных особенностях рациональную и строгую красоту — легкость конструкции, повторность однородных элементов. Его здания геометрически строги, просты по формам. В постройках середины и второй половины 1900-х годов (типография и банк Рябушинских, дом Московского купеческого общества) все необычно: отсутствие каких бы то ни было декоративных элементов, тонкая нюансировка фактур, однотонность аскетично-светлого цвета. Четкий ритм огромных оконных проемов и чередование их с узкими простенками, образующими видимый каждому скелет, зрительно снимающий тяжесть массы, положены в основу композиции фасадов. Выразительность последних усиливается открытой Шехтелем красотой изысканного контраста больших прозрачных плоскостей стекла, блестящего непрозрачного глазурованного кирпича и матовой затирки цементной штукатурки.

Творчество Шехтеля, отличавшееся неизменной оригинальностью и смелостью замыслов, воплощает национальное своеобразие модерна в России; его отличительные черты — одухотворенность и многообразие форм проявления.

Шехтель занимался в основном проектированием, в нем проявлялись его теоретические взгляды. Публикуемая здесь речь Шехтеля на открытии архитектурного отделения Вхутемаса — единственная, излагающая его художественное кредо. По существу это изложение понимания им модерна. Чрезвычайно типичны выдвигаемые зодчим на первый план идеи синтетичности искусства и синтеза искусств, утверждение, что назначение искусства — доставлять людям радость, фиксирование внимания на

передаче настроений, понимание проектирования как созидательного акта, творящего, подобно природе, а не подражающего ей (в отличие от теоретиков классицизма и эклектики). В 1919 году, когда раздавались призывы «сбросить искусство с корабля современности», Шехтель выступает с защитой значимости искусства как такового. Желание не только убедить, но и просветить студентов придает его выступлению, названному «Сказкой о трех сестрах», познавательно-просветительский оттенок.

СКАЗКА О ТРЕХ СЕСТРАХ: ЖИВОПИСИ, АРХИТЕКТУРЕ, СКУЛЬПТУРЕ[1]. 1919 г.

Едва ли есть сказка более волшебная, чем сказка о трех сестрах: *Архитектуре, Живописи и Скульптуре.* С тех пор как существует наш мир, мы не перестаем зачаровываться этой постоянной сказкой, в которой в неменьшей степени участвуют музыка, поэзия и остальные музы. К жизни нас приковывают лишь стимулы труда, любви и искусства (в них весь смысл жизни), без них мы бы не знали, зачем нас создал творец, и благодаря лишь им мы находим в себе силу переносить все горести и лишения нашего существования (в противном случае наша жизнь была бы бессмысленной).

По праву архитектуру считают старшей из этих волшебниц-сестер: когда народились живопись и скульптура — архитектура уже существовала.

Самые древние указания на живопись мы видим в доисторических следах на пещерных стенах кельтов на севере и у мексиканцев на юге; в их графических изображениях и живописных — уже видны задатки сознательного творчества.

Всё сметающие века разметали на основные элементы все остатки древнейшей культуры Востока, существовавшей несколько тысячелетий до нашей эры. В Китае, Японии, по берегам Индийского моря и в Средней Азии в это отдаленное время искусство стояло на большой высоте, и эти детски наивные народы, считающие свое земное существование переходным состоянием и трогательно почитающие память своих предков, уже тогда украшали погребальные мавзолеи и гробницы живописью и скульптурой. Живописные и

скульптурные произведения, изображающие их божеств, поражают нас синтезом формы, чувством красочности и умелым сочетанием с архитектурой, и нужно признать в позднейшем коптском и египетском искусстве преемственность от этой доисторической культуры.

То же тесное взаимоотношение этих пластических искусств продолжается в Вавилоне, Ассирии, Финикии, где монументальная и всегда полихромная архитектура не обходится без живописи и скульптуры.

Это сочетание становится совершенно очевидным в архитектуре Египта, в которой опять все полихромно: фриз, колонны, лотосообразные капители, так же как и скульптура отдельных фигур. Не ограничиваясь этим, египтяне не только расписывали свои мумии и саркофаги, но с трогательной любовью покрывали умерших платами с портретными изображениями их. До нас дошли удивительные образцы этой живописи, сохранившейся в музее Гиме в Париже, в Британском музее в Лондоне и в Голенищевской коллекции у нас в Москве. Эти живописные достижения, особенно относящиеся к греко-египетской эпохе, конечно, выше расплывчатой живописи упадочности XVIII и XIX веков.

Магометанское искусство в архитектуре еще разительнее выявляет тесную связь архитектуры с ее родными сестрами — это уже подлинная Шехеразада. В Персии грандиознейшие порталы и куполы сплошь покрыты керамикой необычной красоты, причем это не та полихромия, которая, закрывая собой камень, уничтожает ценную внешность материала. Полива на солнце переливает всеми цветами радуги, не утрачивает своего блеска, со временем не выветривается. В эпоху династии Сасанидов и Сефтхедов стены покрывались живописными фигурами более натуральной величины. Такие изображения царей и женских фигур сохранились до наших дней в поливной технике, и некоторые принадлежат кисти знаменитого художника Бехзада XV века. *В Самарканде* остатки мечети Тамерлана и могилы Тимура продолжают эту сказочную феерию. В архитектуре Индии уже преобладает скульптура, доходя в этой сказочности до мыслимых пределов. Искусство арабов в эпоху персидской династии Сасанидов шло завоевательным шествием на восток через Персию до Индии. Позднее оно укрепилось в Испании, где пышно расцвело в мавританский стиль, блеснув яркими красками и золотом на фоне кружевной архитектуры.

Теория происхождения архитектурных форм *Греции* устанавливает несомненное влияние на них Азии и Египта. В большинстве греческих архитектурных памятников участвуют в равной и

гармоничной мере все пластические искусства. До нас дошло очень мало памятников древнегреческой стенной живописи. [...]

Благодаря сохранности одного из наиболее ценных в художественном отношении образцов греческой архитектуры, построенного зодчими Иктином и Калликратом на Акрополе — храма Парфенона (500 л. до Р. Х.), — мы можем восхищаться бесподобною скульптурою Фидия. Его тимпаны на фронтонах, всадники на 92-х метопах, сцены гигантомахии во фризах — несомненно лучшие достижения, что мы знаем в истории ваяния... Там же на Акрополе мы любуемся изящным портиком Эрехтейона, поддерживаемым рядом женских фигур в виде герм. Все эти храмы, так же как и другие, разбросанные по берегам всего Средиземного моря, были снаружи расписаны во всех своих архитектурных частях. Теперь эта полихромия выветрилась, но более всего она сохранилась на храме Эмпедокла в Сицилии.

Очень знаменателен в смысле художественного сочетания скульптуры с архитектурою грандиозный фриз, идущий по цоколю, окаймляющему площадь под храмом Аталла в *Пергамоне,* — это колоссальный горельеф с фигурами более полуторного роста... Если говорить об упадке этого искусства пергамской школы, о недостаточной строгости его классицизма, то тем более нельзя удержаться от трепета восторга при виде этих богов и борющихся с ними гигантов со змееподобными конечностями, торжествующих или гибнущих, в положениях смелых до невероятности, стройных до музыки, торжественно злобных, божественно жестоких. Если здесь нет невозмутимой классики, то нельзя не радоваться этому свободному реализму.

Старый Рим менее дружит с живописью, тут архитектура идет рука об руку более со скульптурою, она даже пресыщает ее своей пышностью, но потенциональная художественная ценность ее начинает падать и во многом уступает греческой скульптуре, с другой стороны, архитектура выигрывает в эту эпоху, сбросив с себя докучливую орнаментальную полихромию.

Древнехристианское искусство переживает уже беспощадную эволюцию в архитектурных формах и в сопровождающей ее живописи. Храмы и катакомбы заполняются фресками и мозаичными картинами. Полные мистической красоты фрески в Италии, в керченской Пантикапее, фрески Панселина на Афоне, в Болгарии, Сербии и Греции делают эту эпоху очень ценной в художественном отношении, влияя на нарождавшуюся к этому времени римскую церковную живопись.

Как в эту эпоху, так и *в византийском искусстве* скульптура отходит на второй план — религиозная догматика ее преследует. Ви-

зантийское искусство своим красочным богатством уснащает все храмы, и перед нами проходят фрески и главным образом мозаики на религиозные сюжеты в церкви св. Софии и в монастыре Кахрие-Джами в Константинополе, в храме в Салониках, в церквах св. Виталия и Аполлинария в Равенне, св. Марка в Венеции, св. Климента и Марии Маджиоре в Риме и много других проникновенных художественных творений, так славно породнившихся с архитектурою.

Романское и готическое искусство, проникнутое религиозным аскетизмом, в меньшей степени роднит живопись с архитектурою. Теория расчленения готических архитектурных плоскостей, стремящихся к верху пилонами и частыми колоннами, — мало давала места для живописи, зато сотни и иногда до тысячи статуй уснащали эту тянущуюся к небу архитектуру храмов суровой религии Лойолы, Кальвина и Лютера.

Никогда не обнаруживалась такая близкая связь архитектуры с живописью и скульптурою, как в эпоху итальянского *Возрождения.*

Величайшие художники от XIV до XVI века сливались со знаменитыми зодчими, изучали античное искусство и творили архитектурное дело общими усилиями.

Многие великие живописцы и скульпторы были одновременно и зодчими. Микеланджело после смерти Рафаэля продолжает постройку храма св. Петра, начатую Браманте. Его купол на этот храм — чудо архитектурного искусства.

Работы Рафаэля по постройке храма св. Петра были непродолжительны, они были прерваны раннею кончиною этого несомненно столь же великого архитектора, как и живописца. Можно сказать, что для своих фресок он строил дворцы.

Его стройным творческим духом и своеобразною красотою проникнуты все его постройки — это вилла Фарнезина, вилла Пандольфини, вилла Мадама в поместье Юлия Медичи близ Рима, церковь Сан Элиджио Орефичи, палаццо Видони и другие.

Его архитектурные композиции в картине «Sposalizio», в фресках «Афинская школа» и «Изгнание Гелиодора» — необычайной гармонии.

Здесь, как *в музыке*, мы чувствуем установление принципа контрапункта, *позволяющего в порядке канона доходить в архитектуре до исчерпывающих* ритмических *достижений.*

Микеланджело как архитектор так же велик, как живописец и скульптор, к тому же его следует считать родоначальником пышного барокко. Он на своем художественном поприще не мог избежать архитектуры уже потому, что его неудержимо влекло ко всему

монументальному, ему хотелось для своей живописи и скульптуры дать подходящую обстановку — и нужные ему стены и расчленение их. Для своих аллегорических скульптур «Утра, дня, вечера и ночи» — он строит усыпальницу Медичи. Но, как нарочно, после его смерти его колоссальный «Моисей», требующий особого помещения в таком же грандиозном масштабе, был водворен у плохо освещенной стены заурядной, приземистой и мглистой церкви S. Pietro in vincoli, прославившейся лишь с тех пор.

Чудесны его постройки на Капитолии — дворцов Сенаторов, Консерваторов и Национального музея, окружающих когда-то золоченую статую Марка Аврелия; не менее великолепна его лаурентинская библиотека с импозантною лестницей.

Мы знаем, что ученик Рафаэля, *Джулио Романо,* также пользовался славою большого архитектора, то же самое можно сказать про скульптора *Сансовино.* Позднее гениальные зодчие *Сангалло, Скамоцци, Палладио* и др. всегда привлекали к своим постройкам больших живописцев и скульпторов.

Можно ли себе представить *Палаццо дожей* без плафонов *Паоло Веронезе,* лоджии Ватикана без росписи Рафаэля, весь Ватикан с его грандиозными залами без фресок и плафонов знаменитых художников того времени. Камеры в том же Ватикане, этого роскошного узилища пап без stanzi Рафаэля, Сикстинскую капеллу без плафона и фресок Микеланджело.

Во Франции при Людовиках XIV, XV и XVI архитекторы, живописцы и скульпторы дружно соединились для совместной работы. Нет возможности в кратком очерке пространно говорить по этому вопросу — это могло бы растянуться и заполнить большой том.

Русская классика шла по стопам итальянцев и французов и, где можно было, проводила принцип совмещения трех родов пластических искусств, но, к сожалению, утрата секрета способа писания *аль фреско* непосредственно на влажной стенной штукатурке не позволяла пользоваться широким применением стенной живописи в постройках. К счастью, *на заре русского искусства* способ фрескового письма был привезен нам греческими художниками, и мы видим, как широко применялась в церквах и монастырях эта фресковая стенопись.

В конце XIV и в XV веке русская фресковая стенопись и вообще иконопись стояли на высоте, которой не достигали даже итальянские примитивы. Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий с сыном и другие проникновенные художники своим творчеством покрыли славой все западные достижения в этой сфере. Русские зодчие, стремясь украсить церкви стенною иконописью, — оставляли их сплошь гладкими, покрывали же внутренность церквей в большинстве слу-

чаев коробовыми сводами, что при сравнительно небольшой вышине до них давало возможность также сплошь заполнить их живописью. В XIV веке появляются Исайя-гречин и Феофан Грек — учитель Андрея Рублева.

Эти греки в 1343 году расписывали соборную церковь Успения Богородицы в Москве и в 1389 году — церковь Архистратига Михаила. В 1405 году, уже вместе с Андреем Рублевым, они расписывали Благовещенский собор.

Профессор кн. Евгений Трубецкой говорит, что в конце XIV века *Иеромонах Епифаний*, жизнеописатель преподобного Сергия, просит Феофана Грека изобразить в красках храм св. Софии в Константинополе; этот рисунок с того времени служит прототипом для стиля церквей, изображенных на иконах.

В XIV веке начинается национальный подъем, облики храмов получают более выразительный русский характер — заостренные главы луковичной формы, закомары в виде кокошников и другие отличительные черты. К этому времени Андрей Рублев расписывает Дмитровский собор во Владимире [2], Дионисий с сыновьями работает над фресками Ферапонтова монастыря.

Творчество этих великих художников, вылившееся в условном и стилизованном, поэтическом воспроизведении в лицах и красках догматов и символов церкви, ставит русское искусство впереди всего западного.

В архитектуре жемчужиной того времени несомненно останется построенный [итальянским] зодчим Фиоравенти Успенский собор, сплошь покрытый внутри фресками, несколько раз переписанными с того времени. Лишь теперь, по снятии этих наслоений, начинают появляться древние фрески необычайной красоты.

Разительный пример применения полихромии представляет собою церковь Василия Блаженного. Нет сомнения, что без красочной росписи это нагромождение многих шатров и куполов было бы по меньшей мере неосновательно, многокрасочность же удачно дифференцировала это нагромождение, и вот перед нами стоит сказочное творчество. Если подойти к этому созданию с точки зрения философии искусства, то можно оправдать то обстоятельство, что Василий Блаженный стоит оторванно от Кремля, откуда он как бы ушел, сознавая, что близость к Успенскому собору, построенному в совершенно другом характере, могла бы вредно отозваться на обоих соборах. Возможно, что зодчий Василия Блаженного, к сожалению неизвестный нам (Забелин вскользь упоминает о мастере Петре) [3], по этому же соображению поставил свое произведение вне стен Кремля.

Вопрос этот всегда интересовал позднейших русских зодчих, вплоть до настоящих дней, но, может быть, к нему можно подойти более просто, вспомнив, что во времена Иоанна Грозного площадь Кремля была сплошь застроена и, конечно, не представляла возможности втеснить в такую густоту обширный храм, для которого помимо большой площади нужно и изрядное расстояние перед ним, чтобы охватить глазом полную картину. Все это в полной степени достигается на Красной площади, протяжение которой в продольном направлении равняется почти полуверсте.

Русское зодчество с самого начала своего самостоятельного проявления идет неразрывно с живописью и вносит в нашу волшебную сказку лучшие и одухотворенные страницы.

Такое совместное творчество, восприявшее в себе индивидуальные черты своего времени, говорит мировым языком и будет всегда понятно и ценно всем, кто умеет читать эти вдохновенные страницы.

Переходя к современности, следует указать, что наши русские живописцы и скульпторы близко стоят к архитектуре. Мы знаем, что даже многие живописцы неоднократно проявляли сами любовь к архитектуре и часто выступали в качестве талантливых зодчих. Касаясь лишь тех живописцев, которые уже, к сожалению, закончили свою деятельность земную, можно упомянуть о *Врубеле* и *Борисове-Мусатове*. В особенности Врубель неутомимо пользовался стенами для своего творчества. Вспомним его царевну Грёзу и Микулу Селяниновича на Нижегородской выставке и религиозные композиции в соборе св. Владимира и в Кирилловском монастыре в Киеве. Для стен моих построек в Москве Врубель писал несколько панно из сюиты «Фауст» и аллегорический 16-аршинный триптих «Утро, полдень и вечер» в домах Морозовых и русского былинного витязя в доме Малича.

Для дома же Дережинских моей постройки Борисов-Мусатов начал цикл своих романтических панно из реминисценций 40-х годов, но преждевременная смерть не дала ему их закончить. Эскизы к этим картинам приобретены Третьяковской галереей.

С большим удовлетворением я вспоминаю мою совместную работу по росписи построенных мною церквей и также павильонов русского отдела на Международной выставке в Глазго, в Англии с бывшими строгановцами, моими учениками. Это небольшое товарищество блестяще выполнило свою задачу, и красочность этой росписи была шумно приветствована суровыми британцами. Нелишне вспомнить, что все постройки этого русского отдела были выведены артелью в двести русских рабочих, которых я направил морем в Англию, и также из русского леса, вывезенного из Архангельска.

Этот, конечно, не вполне исчерпывающий, краткий исторический *обзор* заставляет наметить те положения, которые диктуют неизбежность близкого сотрудничества наших трех пластических искусств.

Так же как и в живописи, *форма и цвет* составляют возглавляющий ее канон — неизбежный при всех ее уклонениях и направлениях, — архитектура тоже не может обойтись без этих краеугольных стимулов.

Каждое архитектурное сооружение в своей основе имеет главную задачу — ограждение стенами известного пространственного помещения.

Каждое данное помещение или совокупность многих таковых должно отвечать прямому *назначению* здания, причем внутреннее содержание должно очевидным образом выражаться и отпечатываться на внешнем и внутреннем облике сооружения. Верное получение впечатления пространственности помещения обусловливается *формою* и цветом ограничивающих его плоскостей.

Получив эти готовые уже плоскости, нам приходится считаться с несовершенной оптикой нашего глаза и для получения надлежащего впечатления приходится даже бороться с этим оптическим обманом, диссимулируя его раскраской в выгодные для этого цвета.

Мы знаем, что два равных по своим диаметрам шара, но окрашенные в разные цвета, то есть один в темный или черный и другой в белый или светлый цвета, положенные рядом, будут в силу оптического обмана казаться *разной величины*, причем темный или черный будут нам казаться много меньше белого. Таким применением полихромии достигается, например, увеличение глубины помещений или отдельных архитектурных частей.

Конечно, это только утилитарная сторона полихромии, так выгодно достигшей своей цели в примере Василия Блаженного.

Главной же задачей красочной стенной живописи и панно какого бы то ни было содержания и также скульптуры состоит в повышении художественного значения сооружения в соответствии с назначением его, будь это музей, выставочное помещение, народный дом, Театр, Университет или здание религиозного культа.

Это взаимоотношение между архитектурою, живописью и скульптурою в своей совокупности должно ввести зрителя в то *настроение,* которое отвечает назначению здания. Все это указывает на то, что архитектура, живопись и скульптура должны идти рука об руку в дружной совместной работе, конечно, в этом содружестве имеются в виду в той же степени и художники по мебели, бронзе, керамике, живописи по стеклу и по остальным отраслям прикладного искусства.

Будем надеяться, что I Государствен. Свободн. Художественные мастерские в своей совокупности и, в частности, наконец-то налаженный *архитектурный отдел* дружно примутся за эту задачу, не обращая внимания на трудные условия, в которые поставлена работа художников в настоящее время.

Таким образом, оправдается наша волшебная сказка о трех сестрах, взявших на себя благородную задачу украсить наше существование, дать радость нашему глазу и повысить тонус нашей жизни.

Любовь все побеждает. Любя искусство, мы творим волшебную сказку, дающую смысл нашей жизни.

примечания

[1] Конспект лекции, прочитанной 15 апреля 1919 г. в архитектурном отделе Первых свободных государственных художественных мастерских. Рукопись хранится в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева, Р-1, № 11626/1.

[2] Вероятно, речь идет об Успенском соборе во Владимире.

[3] На основании данных, обнаруженных в конце прошлого века в летописях И. Кузнецовым (см. его работу «Еще новые данные о построении Московского Покровского (Василия Блаженного) собора». — «Чтения в имп. Обществе истории и древностей Российских», 1896, кн. II (177), раздел IV, принято считать авторами зодчих Барму и Постника.

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЖОЛТОВСКИЙ

(1867—1959)

И. В. Жолтовский родился в 1867 году в Белоруссии. В 1887 году поступил в Академию художеств в Петербурге и в 1898 году за дипломный проект «Народный дом, включающий в себя столовую, театр и библиотеку» получил звание архитектора-художника. Столь долгое пребывание в Академии — 11 лет — объясняется тем, что Жолтовский прерывал учебу для практической проектной и строительной работы сначала в качестве помощника архитектора, а затем и для самостоятельной творческой деятельности. Надо заметить, что подобный временный «уход в практику» был довольно распространенным явлением, и не только в одной Академии. Впоследствии Иван Владиславович неоднократно подчеркивал даже преимущества такого метода воспитания зодчего и в своей концепции воспитания мастера постарался ввести это непременным условием, что в известной мере и нашло место в системе нашего архитектурного образования, но только в пределах отведенного вузам времени.

Таким образом, еще не закончив Академии, он прошел все ступени практической работы архитектора, достигнув большой

самостоятельности, о чем наглядно свидетельствует спроектированное им и построенное здание Офицерского собрания армии и флота в Ленинграде на углу Литейного проспекта и Кирочной улицы.

Начиная с 1900 года И. В. Жолтовский работает в Москве преподавателем Строгановского училища, совмещая эту работу с интенсивной творческой деятельностью в области архитектуры и монументального искусства.

Одной из этапных работ этого времени, определивших в известной мере характер его творческих устремлений, были проект и постройка дома Скакового общества в Москве. По условиям конкурса проект дома должно было разработать в «готическом стиле» (весьма характерная черта для того времени). И. В. Жолтовский, получив первое место на конкурсе, по своему почину и на свой риск разработал второй проект, положив в основу композиционные приемы русской классики, но трактованные с большой свободой и своеобразием. Именно по этому проекту и было осуществлено под руководством автора строительство дома.

От природы наделенный умом пытливым, склонным к анализу, не признающий работы на основе одних вкусовых категорий и интуиции, И. В. Жолтовский совершенно сознательно ставит перед собой вопрос: чем объяснить неувядаемую красоту некоторых произведений народного искусства и классики? Почему некоторые творения мастеров прошлого, и притом различные по времени возникновения, по пластическим архитектурным формам доставляют наслаждение современному человеку, причем наслаждение одинаково содержательное? Он предпринимает обширные путешествия по стране, изучает народное зодчество, древнюю русскую архитектуру, творчество бле-

стящих мастеров ампира и классицизма. Много рисует, обмеряет, сравнивает. «Я видел, — говорил впоследствии Иван Владиславович, — что в произведениях, возникавших в одно и то же время и принадлежавших крупным мастерам, работавшим в одном стиле, существует какая-то разница. Одни дают удовлетворение, доставляют радость, другие, часто более совершенные по выполнению, оставляют нас равнодушными. Это, в конце концов, меня утвердило в мысли, что есть принципы, есть законы красоты, есть, очевидно, метод, которым пользовались античные мастера и мастера Ренессанса и который лежит в основе их творчества».

И вот на протяжении всей своей творческой жизни И. В. Жолтовский неустанно работает над разгадкой проблемы классического в искусстве.

Его теория складывалась постепенно и разрабатывалась им в процессе накопления собственного практического опыта. Он много проектирует и строит. До революции он возводит ряд богатых особняков, загородных вилл для московских богачей, промышленных зданий, домов для рабочих, решая творческие задачи по своему усмотрению, всегда экспериментируя и проверяя свои догадки. Так он сооружает в Москве для промышленника Тарасова особняк на Спиридоновке, в котором сознательно берет тему палаццо Тьене в Виченце (XVI в.) работы Палладио и трансформирует ее в другом пропорциональном ключе, желая проверить эффект изменения художественного образа в зависимости от изменения его гармонизации. В интерьерах особняка на Спиридоновке, в содружестве с художниками И. Нивинским и Е. Лансере, он проявляет виртуозное мастерство в интерпретации ренессансных форм, глубоко

проникнув в композиционный метод их построения.

Неоднократные поездки в Италию, в Англию, снова изучение русской архитектуры, тщательный анализ произведений народной архитектуры и знаменитых ансамблей, таких, как площадь Сан-Марко в Венеции, соборная площадь в Пьенце, Кремлевский ансамбль в Москве и др., сопоставление произведений античной греческой архитектуры с архитектурой Древнего Рима — все это, сопровождаемое бесчисленными зарисовками и обмерами, позволило И. В. Жолтовскому постепенно выработать свою концепцию классики. Он устанавливает, что в основе развития архитектуры лежат две принципиально различные линии: одна — античная линия, достигшая вершины в век Перикла и характерная для рабовладельческой демократии греческих городов-государств (V—IV вв. до н. э.), и другая, которую он назвал барочной, — характерная для императорского Рима (I—II вв. н. э.) и в особенности для периода контрреформации (XVI—XVII вв.), зачинателем которой в архитектуре был Микеланджело. Жолтовский при этом сформулировал и основы творческого метода той и другой линии развития архитектуры.

Ко времени Великой Октябрьской социалистической революции И. В. Жолтовский уже был известен в широких кругах архитекторов не только как принципиальный и талантливый мастер, но и как знаток классики и глубокий ее истолкователь. Его педагогический авторитет также высоко ценился.

С первых шагов Советской власти И. В. Жолтовский принимает живейшее участие в осуществлении крупных проектных и строительных работ. Он совместно с А. В. Щусевым возглавляет работу по составлению первого плана планировки

г. Москвы. В процессе этой работы на его долю выпало счастье беседовать с В. И. Лениным, и это произвело на Ивана Владиславовича неизгладимое впечатление. Идеи Владимира Ильича Ленина о необходимости использовать в строительстве Москвы все великое и мудрое, что было создано человечеством на протяжении многих веков, были особенно дороги и близки И. В. Жолтовскому.

В 1922—1923 годах он проводит большую работу по проектированию и строительству первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве. Он осуществляет работы по перестройке здания Госбанка, участвует в конкурсе на проект Дворца Советов (1931—1933), строит жилые дома, дома культуры, административные и промышленные здания. Обширную работу проводит И. В. Жолтовский в послевоенный период восстановления и развития народного хозяйства, принимая участие в разработке типовых проектов для массового строительства, много внимания уделил зодчий проблеме архитектуры индустриальных крупнопанельных домов, выдвинув ряд прогрессивных идей. Из наиболее значительных работ Жолтовского, осуществленных в этот период, необходимо указать на два больших жилых дома в Москве: один в районе Смоленской площади, другой — на Ленинском проспекте. За строительство последнего И. В. Жолтовскому была присуждена Государственная премия.

Все эти годы напряженной творческой работы И. В. Жолтовский продолжал совершенствование своего учения о классике и ее методе.

Однако было бы неправильно думать, что открытия, сделанные Иваном Владиславовичем, имели для него значение каких-то рецептов, непреложных нормативов. Он

всегда был против этого и постоянно подчеркивал необходимость свободного творчества, выявления своей творческой индивидуальности, опирающегося на логические основания творческого метода. Всесторонне разработанное им учение о содержательности пропорций, об архитектурном масштабе, о художественном образе рассматривалось Иваном Владиславовичем только как принцип, как метод решения конкретной задачи в реальных обстоятельствах места, времени, технических и экономических возможностей строительства. Он любил шутя повторять, что в золотом сечении можно нарезать и колбасу, но что она от этого не будет вкуснее, подчеркивая этим, что учение о пропорциях не цель, а только средство в построении того художественного образа, который замыслен архитектором.

И. В. Жолтовский был исключительно талантливым педагогом, воспитателем молодых архитекторов, но его педагогический метод не имел ничего общего с профессорским чтением каких-либо заранее подготовленных курсов. Он не любил выступать с лекциями, а если иногда и делал это, то лекция неизменно превращалась в живую беседу со слушателями. Он никогда не изрекал непреложных истин и меньше всего был похож на мудреца, который эту истину знает до конца. Он постоянно повторял, что познание бесконечно, что нужно все время учиться, наблюдая природу и творения больших художников. Слово «природа» имело у него широкое собирательное значение — это и человек, и общество, и реальные условия строительства, и пейзаж. Заставить Ивана Владиславовича выступить в газете или журнале было чрезвычайно трудно. А когда что-то появлялось в печати, он первый был недоволен написанным. И в самом деле, его самобытный

афористичный стиль, присутствие иронии и любовь к шутке, примеры, которые следовали потоком, тут же возникающие из-под руки, неповторимые по точности и свободе рисунки — все это утрачивается в сухом пересказе. Но все же осталось немало высказываний И. В. Жолтовского, и напечатанных и хранящихся в частных записях, которые несомненно представляют большую педагогическую ценность, ибо нельзя воспитать архитектора без живого творческого постижения классики и ее метода.

Положения И. В. Жолтовского об объективных эстетических качествах строительных материалов, об эстетическом значении качества самого строительства, о строительстве как важнейшем этапе творческой работы архитектора, его понимание классики как метода, а не стиля, его учение о связи архитектуры с природой в широком смысле этого слова, учение о тектонике как о пластическом выражении работы конструктивной основы здания, замечательно глубокое постижение принципов архитектурного масштаба как одного из важнейших средств композиции и художественной выразительности, его утверждение, что именно наш народ через Византию является наследником античного гения (идея, органически перекликающаяся с подобным же утверждением А. С. Пушкина), его внимание к вопросам удобства и экономики — все это имеет большую ценность как вклад большого мастера и мыслителя в теорию советской архитектуры.

Конечно, сопоставляя теорию И. В. Жолтовского и ее творческие результаты, мы не должны упускать из виду известную ограниченность этой теории, определяемую временем и теми внутренними противоречиями в самой теории, которые не могли не возникнуть, поскольку она все время совершенствовалась и развивалась, остав-

ляя в себе следы утверждений, впоследствии уже преодоленных. Так, при внимательном анализе его положения о правдивости тектонической формы мы заметим, что эта правдивость и логика понималась им через призму Ренессанса, то есть как логика развертывания формы в изобразительном плане, часто независимо от действительной природы конструкции. Ограниченность с этой стороны теории Жолтовского состоит также и в том, что в его представлении все конструктивные системы уже были известны древним (стена, каркас, арка, купол, свод). Здесь он упускает из виду, что если взять даже современную кирпичную стену, то она уже ничего общего не имеет со стеной Ренессанса или Рима, поскольку стена стала тонкой, легкой и давления в ней распределяются не как в сплошном теле, а вследствие частоты проемов, по простенкам, что природа современного каркаса совсем не та, что в сооружениях Ренессанса или Древней Греции, поскольку древние не знали жестких статически неопределимых рамных конструкций, несовместимых с тектоническими принципами простых стоечно-балочных систем, что современные железобетонные своды-оболочки и купола имеют совершенно иную природу, чем каменные и кирпичные своды, купола и арки древних. Но соотнесенные к современному состоянию техники, к современным социальным задачам мысли И. В. Жолтовского для ума пытливого дадут большую пищу для размышления и будут способствовать становлению творческого метода.

Работа И. В. Жолтовского высоко оценивалась в нашей стране. В 1937 году ему было присвоено звание заслуженного деятеля науки и техники, он был включен в состав действительных членов Академии архитектуры СССР, в 1947 году Академия

наук БССР избрала его своим почетным членом. (В публикуемых материалах И. В. Жолтовского нарушение хронологии вызвано желанием дать связную концепцию его теоретических взглядов.)

ВОСПИТАНИЕ АРХИТЕКТОРА. 1937 г.

[...] Любовь к природе является для меня признаком того, что у человека есть, пусть не развитое, но эстетическое чувство, чувство красоты, зачатки художественного вкуса, без которого не будет архитектора. [...]

[...] Процесс обучения мастерству, на мой взгляд, делится на два основных этапа. Первый — подготовительный, ученический и второй этап, когда приобретается углубленное понимание сущности и законов архитектуры, на котором вырабатывается творческий метод. Первый, подготовительный этап охватывает 2—3 года обучения. Прежде всего необходимо, чтобы учащийся овладел графической техникой своего мастерства, то есть всеми средствами изображения и выражения своего замысла на бумаге. Во-вторых, он должен на практике ознакомиться со строительными материалами, строительными процессами. И наконец его нужно постепенно подвести к третьему циклу, то есть к решению самостоятельных творческих задач, непрерывно развивая и обогащая его архитектурное мышление. [...]

[...] Для архитектора овладеть рисунком — значит уметь построить плоскостное изображение любого предмета, в любых поворотах и сокращениях. Этот рисунок «disegno», по мнению мастеров Возрождения, является основой всех пространственных искусств. Он дает такое знание объемной формы, которое позволяет изображать ее не только с натуры, но и на память. Пассивное копирование с натуры, которое практикуется в наших архитектурных вузах и академиях, не развивает этих знаний, а убивает их, особенно тогда, когда оно усложняется законченным выполнением.

Рисование с натуры должно преподаваться на основании изучения природы, изучения реальной формы и законов ее построения. Наряду с натурным рисунком надо развивать умение копировать хорошие оригиналы, будь то орнаментальные слепки, образцовые чертежи или отмывки крупных мастеров. Но и здесь необходимо следить за тем, чтобы ученик мыслил и работал стереометрически, объемно. Такое практическое изучение прекрасных образцов, уме-

ние их осмысленно воспроизводить является прекрасным поводом для того, чтобы подвести молодого архитектора к проблеме истории [...][1]

О ПРЕПОДАВАНИИ ИСТОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

1937 г.

[...] Проработав разрез флорентийского купола или орнамент античного фриза, учащийся никогда не забудет того, что я ему расскажу о Брунеллески или о построении античного орнамента. И если я ему в связи с выполнением этих работ покажу другие произведения того же мастера или сопоставлю построение греческого орнамента с построением римского и посоветую прочесть несколько интересных отрывков, касающихся этих эпох, он [ученик] получит подлинно конкретные сведения по истории архитектуры, которые за два-три года принесут больше реальной пользы и лучше запомнятся, чем обычный курс истории архитектуры с бесчисленным количеством мелькающих перед глазами диапозитивов. [...]

[...] Параллельно с овладением техническими средствами архитектурного изображения и выражения необходима опытно-производственная практика учащегося.

С самых первых шагов он [студент] должен систематически знакомиться со строительными материалами, строительными процессами, причем непременно в натуре, в мастерских, на постройке. Он должен получить ясное представление о свойствах каждого материала и его роли в постройке, о последовательности строительного процесса. [...]

[...] Курс строительной техники и курс технологии материалов позволит ему систематизировать и закрепить те знания, которые он получил на опыте и в натуре. Я говорю об этих курсах, имея в виду, что по объему и содержанию они будут рассчитаны именно на архитектора. Подчеркиваю я это потому, что в нашей вузовской практике учащегося загружают огромным количеством всяких технических и математических сведений, алгебраическими выкладками и расчетами, с которыми ему впоследствии никогда не придется встретиться, и поэтому он их никогда не запомнит.

Часто видишь, как молодой человек, прошедший архитектурную школу и умеющий вычислять арки и купола, рисует такие арки и купола, которые обязательно развалятся. Он должен загрузить их, а он этого принципа не знает. Элементарное знакомство со строительными процессами надо проводить каждое лето. Если учащийся поработает на постройке в качестве рабочего, он на всю жизнь бу-

дет застрахован от бумажного и абстрактного проектирования. Самое важное, чтобы уже на подготовительной ступени все преподавание в школе было направлено к развитию творческих навыков, творческой индивидуальности и архитектурного мышления. [...]

[...] Элементарные знания конструкций, которые учащиеся приобрели на постройке, помогут им быть правдивыми в решении первых композиционных задач. Надо внимательно следить за тем, чтобы в этих первых опытах сказалась индивидуальность ученика. Пусть он спорит со мной, но я никогда ничего не буду навязывать и предпочту робкое самостоятельное решение голому копированию. [...]

[...] Основное отличие второго этапа обучения от первого заключается в том, что теперь все работы строятся на основе соревнования. Каждая композиционная задача, каждый проект выполняются по конкурсу. Я считаю, что атмосфера здорового соревнования вырабатывает характер молодого мастера, определяет его этический облик, рождает стремление к высшим достижениям, чувство ответственности, внимательности и уважения, взыскательности к себе и уважения к другим. Развивая в нем эти черты, я воспитываю будущего архитектора не только как художника, но и как человека.

Новая обстановка потребует от учащегося крайнего напряжения всех его сил и способностей. У него начинается подлинно творческая работа со всеми ее радостями и мучениями, взлетами и падениями. У вокалистов старой итальянской школы существовала теория кризисов, согласно которой каждый начинающий молодой певец при переходе от одной степени мастерства к другой теряет голос. Причем это считалось нормальным и являлось свидетельством правильного роста творческой личности. Это испытывал почти каждый художник. Но именно здесь решающую роль играет руководитель. Он должен внимательно следить за своим воспитанником, он должен помогать ему подняться на хребет следующей волны с тем, чтобы каждый молодой художник переживал новый срыв все менее болезненно и научился сам справляться со своими творческими кризисами. Надо разъяснять учащемуся, почему он сорвался.

По своему содержанию работа на этом этапе требует полного овладения архитектурным мышлением. Это означает, что вся совокупность композиционных задач постепенно подводит архитектора к глубокому пониманию всех основных проблем, всех законов архитектуры как искусства. [...]

[...] Архитектор, который честно относится к своей задаче и в художественном образе воплощает красоту здорового живого организма, проявляет и высокую заботу о человеке, удовлетворяет не

только его физические нужды, но и доставляет ему большое эстетическое наслаждение. [...]

[...] Архитектор организует не только пространство, но и человеческую психику, он подлинный организатор жизни. Это значит, что он должен быть лучшим, передовым гражданином своего отечества, политически зрелым человеком, обладающим глубоким знанием современности, знанием бытовых, культурных и идейных запросов своих сограждан, чувством высокой ответственности перед обществом [2]. [...]

1940 г.

[...] Наша эпоха замечательна, помимо всего прочего, особым заботливым отношением к человеку, наша эпоха несет в себе большое чувство нового. Трудно себе представить более подходящую почву для развития подлинного искусства. Вот почему я призываю молодежь учиться упорно, настойчиво, учиться понимать, что хорошо, что плохо в искусстве архитектуры, учиться применять на деле те великие принципы зодчества, которые являются синтезом знаний, накопленных человечеством в течение тысячелетий [3]. [...]

1945 г.

[...] Надо, чтобы молодой архитектор научился создавать произведения, близкие народному духу, органически связанные с природой и национальными традициями народов СССР. Изучение русской архитектуры и понимание ее художественных закономерностей при этом будет играть особенно важную роль. [...]

[...] Если бы меня спросили, к чему я прежде всего стремлюсь, работая с молодыми архитекторами, я бы ответил: к тому, чтобы каждый из них достиг первого условия нормального развития творческой личности — свободы.

Когда я говорю — «свобода», я имею в виду не только то, что молодые зодчие должны преодолеть целый ряд отрицательных влияний, будь то эклектизм [зависимость от формальных особенностей исторических стилей], копирование произведений своего учителя или формализм. Я имею в виду свободу подлинного мастерства, которая дается лишь в результате долгой и упорной работы и которая обусловливается не одними техническими навыками, но прежде всего богатством внутреннего содержания, глубокими знаниями, высоким культурным уровнем и зрелым мировоззрением. [...]

[...] Для всякого ясно, что архитектор-художник должен прежде всего в совершенстве овладеть строительной и планировочной тех-

никой, уметь производить экономические расчеты, чертить, рисовать, лепить и т. д. Обо всем этом нет надобности говорить подробно. Но на одном пункте хотелось бы остановиться. Я имею в виду знание строительного материала, который играет не только утилитарно-техническую роль, но входит как неотъемлемая часть в структуру художественного образа.

Между тем у нас, как раз в наше время, когда столько говорится о конструкции как о первичном художественном факторе архитектурного оформления, мы сплошь и рядом наблюдаем, что архитекторы обнаруживают поразительное незнание как физических, так и художественных свойств материала.

Я считаю совершенно необходимым для архитектора самое глубокое, интимное знакомство с материалом во всем его качественном богатстве. И не понаслышке или книжным сведениям, а в живом общении со специалистами и мастерами своего дела. Архитектор должен консультировать техника и столяра, знать, как покрасить стену и вместе с тем прислушаться к советам маляра и ученого химика. Только тогда он приобретает подлинное знание природных и эстетических свойств того или иного материала и сумеет осмысленно применять его в своей постройке.

Но наряду с этим я требую от архитектора, чтобы он обладал познаниями в области истории искусств вообще и глубокими познаниями в области истории архитектуры. [...]

Тем самым я перехожу к основной проблеме художественного воспитания архитектора. Я предполагаю, что он непрерывно обогащается техническими знаниями и навыками, что он непрерывно расширяет свой горизонт, — какими же путями я его поведу, чтобы помочь ему сделаться художником и подлинным мастером?

Прежде всего, я с самого начала стремлюсь развивать в нем специфически архитектурное образное мышление, пространственное и объемное, для которого и линия и плоскость являются не более как функциями трехмерности. В связи с этим воспитывается чувство целого и привычка идти от целого и от общего к частям и к единичному, а не наоборот. Представление о пространственно-объемной композиции как о едином органическом целом, которое членится и размножается согласно особым, чисто архитектурным закономерностям, являясь в то же время творением искусства, выражающим самочувствие человека, его концепцию мира, его отношение к природе, другому человеку и к социальной среде, — подводит нас к проблеме архитектурного языка. Овладению последним помогает анализ великих произведений прошлого, которые являются замечательной школой архитектурного мышления[4]. [...]

1937 г.

[...] Усвоив классику как метод, молодой архитектор иначе посмотрит на великое наследие прошлого и по-настоящему сумеет им овладеть. Перед его взором предстанет не набор бессвязных фактов, не библиотека увражей, из которых бессмысленно и наугад копируются всякие детали и мотивчики, — не формы, а принципы, история архитектуры, смена различных типов архитектурного мышления, их преемственность, которая воплощалась в различных стилистических формах. Он научится ценить оптимистическую, жизнеутверждающую концепцию архитектурного организма, которая выражает вечную победу юношеского роста над силой тяготения, воплощенную в созданиях античной Греции и через Византию пришедшую в древнерусскую архитектуру и русское народное творчество.

Эту архитектуру он отличит от архитектуры пессимистической, которая выражает вечную трагедию, трагическую борьбу живого роста с побеждающей его силой тяжести, которая появилась в римском искусстве и определила собой глубоко чуждую нам «барочную» традицию в искусстве Западной Европы. Он поймет, что каждая культура в момент наивысшего своего расцвета в архитектурных образах воплощала законы органической материи, что искусство, вырастающее из природы, неисчерпаемо, оно создает бесконечное многообразие новых форм и решений. Классическое искусство всегда было правдивым, реалистическим, народным именно потому, что оно сродни природе.

Эпоха социализма создает свою классику, столь же правдивую, реалистическую, народную, но стоящую на высшей ступени, потому что освобожденное человечество полнее и глубже постигает природу и раскрепощает человека. Вот где истоки социалистического реализма и новой классики [5]. [...]

1950 г.

[...] Классика — это высшая мудрость. Все что мудро, то классично. В классических архитектурных сооружениях все решено просто и грамотно — в этом заключается их подлинная красота. [...]

[...] Изучая и используя классику, не следует слепо копировать ее внешние формы. В своей творческой работе нужно стремиться постигать систему, которая ведет к классическому решению данной проблемы. Работать же с античными деталями и механически повторять их — это еще далеко не значит следовать заветам классики. Наоборот, подобный путь неизбежно приводит к эклектике и формализму.

На классических сооружениях мы должны учиться постигать высшую мудрость, логику и тектонику построения архитектурного организма [6]. [...]

К МОЛОДЫМ ЗОДЧИМ. 1945 г.

[...] Вы прошли школу, но не полагайтесь только на нее. Развивайте свое дарование в неустанном труде и творческих исканиях. Вы получили в школе возможность испытать свои силы на целом ряде малых и крупных заданий. Вы усвоили основные начала архитектурного языка и архитектурной композиции. Не смущайтесь, если жизнь будет ставить перед вами все новые и новые задачи. Они вас не должны застать врасплох или поставить в тупик, если вы действительно прониклись реалистическим методом архитектурного мышления и поняли, что только на этом пути можно сделаться настоящим зодчим, настоящим художником, никогда не теряющим живой связи с живой природой и живым человеком [7]. [...]

О НЕКОТОРЫХ ПРИНЦИПАХ ЗОДЧЕСТВА

1940 г.

[...] Когда в художественном произведении не чувствуешь логики, не видишь, что и во имя чего оно призвано говорить, — это плохое произведение. [...]

[...] Мастерство в соединении с одаренностью создает художественное произведение. Если бы Моцарт не знал нот, вряд ли это был бы Моцарт. Проникновение в тайны музыкального мастерства было ему необходимо для наиболее точного выражения творческих замыслов [8]. [...]

1945 г.

[...] Каковы же, если так можно выразиться, заповеди или аксиомы классической школы архитектурного языка? Это прежде всего реалистичность, близость к природе. Недаром центральным понятием античной эстетики было «подражание природе», под которым, однако, разумелось вовсе не натуралистическое воспроизведение видимости, а создание художественного образа в соответствии с теми объективными законами природы, которые мы созерцаем в окружающей нас действительности [9]. [...]

1937 г.

[...] Прежде всего это закон единства, сложный, подчиняющий себе все многообразие входящих в него элементов. Его всегда надо иметь в виду. Творческая мысль художника всегда должна идти от целого к части, а не наоборот, даже в тех случаях, когда он работает над отдельным элементом целого, например над жилой ячейкой или домом, входящим в комплекс.

Какое же отношение между единством и множественностью составляющих его частей? Отношение это двоякое. Части подчинены целому. Подчинение это заключается в том, что в каждом органическом единстве есть то, что я назвал бы «статическим началом», которое порождает отдельные элементы и определяет их бытие и форму. Поэтому все элементы по своему существу динамичны. Они наделены движением, они ориентированы к своему «статическому началу», причем безразлично, исходит ли это движение от него или оно к нему направлено.

Если вы начнете исследовать построение Парфенона, отношение его к частям, то увидите яркую иллюстрацию этого закона. Парфенон управляет всеми элементами комплекса, все стремится к нему и дает силу и жизнь всем его частям, делает их сильными, собранными. То же самое можно сказать о Колизее. [...]

[...] Необходимо помнить о созидающей силе «статического начала». Оно подобно растительному семени, завязи, узлам порождает подчиненные ему формы. Формы эти развиваются в определенной закономерности, в порядке дифференциального развития, своего рода размножения: чем дальше от питающего их «статического начала» отдельные элементы, тем больше они множатся и разветвляются в строго определенной последовательности, сопровождающейся облегчением и уменьшением форм. Закон дифференциального развития приводит нас к закону роста организма, роста, преодолевающего силу тяготения в вертикальном направлении и инерцию в горизонтальном.

Все основные членения живой формы всегда выражают и воплощают в себе то или иное взаимодействие этих сил. Пропорции — наглядное выражение этого взаимодействия. Отношение частей к целому и друг к другу выражают разные моменты живого роста, разные этапы его борьбы с тяготением и инерцией, разные возрасты организма: стремительный взлет юного побега, великолепное равновесие цветения, усталость увядания, тяжесть созревшего плода. Пропорции в руках подлинного художника должны быть не мертвой математической схоластикой, а могучим средством выражения, по-

черпнутым из наблюдения и изучения органической материи, живой жизни [...]

[...] Архитектура правдива и жизненна не только тогда, когда она обслуживает наши бытовые нужды, но тогда, когда она, как и другие искусства, создает живой образ, образ жизни. Но в ее распоряжении строительный материал — камень, железо, дерево, железобетон, — которому нельзя натуралистически навязывать чуждую ему органическую форму, не нарушая его материальной и конструктивной природы, его служебной роли в архитектурном образе.

Создать живой образ из мертвого материала можно только в том случае, если мастер настолько сроднился с этим материалом, что научился «им думать», научился формировать его по законам построения живой органической материи [10]. [...]

1945 г.

[...] Недаром греки впервые создали и разработали тот своеобразный архитектурный язык, который мы называем тектоническим и который, передавая свойства материала и конструкций, не является их натуралистическим изображением, а целостной системой художественно выразительных форм, создающих образ архитектурного организма, где и материал и конструкция выполняют свое назначение, будучи, как в живом организме, подчинены идее целого.

В этом — мудрость и правдивость античного ордера, в котором диалектика тяжести и роста выражена в строгом и гибком языке веками выведенных пластических форм, в этом — мудрость и правдивость греческих ансамблей, где опять-таки, как в живом организме, все части подчинены главному, доминирующему началу и, тяготея к нему, в то же время как бы преодолевают инерцию, становясь чем дальше от центра, тем более мелкими и легкими. [...]

[...] Реализм и гуманизм античного зодчего, его познавательный пафос сказываются не только в стремлении к органичности, к оживленности в обработке материала, но и в его стремлении к познаваемой красоте и гармонии. Глубокая связь между наукой и искусством, познанием и образом, столь характерная для античной культуры, сказалась в античной классике и в той роли, какую число играло в теории и практике искусства. Античные художники пользуются самыми различными системами пропорций, широко применяя иррациональные отношения, столь характерные для построения живых организмов. Все эти математические закономерности не являлись мертвыми схемами, а могучими выразительными средствами для построения художественного образа. Вспомним, наконец,

ту глубокую связь с народным творчеством, которую легко проследить во всех классических творениях античного гения, будь то в эпосе, в театре или в монументальном зодчестве. Всюду тот же реализм и тот же гуманизм, которые являются источником вдохновения и классической школой и для нас, строителей величайшей из всех прогрессивных эпох в истории человечества. [...]

[...] Углубляясь в творения архитектурной классики, мы прежде всего убеждаемся в том, что великие мастера прошлого создавали свои произведения и гармоничные художественные образы на основе глубокого изучения окружающей природы, наблюдая целый ряд наглядных природных закономерностей, которые, именно благодаря своей наглядности, могут быть осмысленны как закономерности эстетические. Изучая законы построения завитка ракушки или размещения ветвей на дереве, изучая законы живого органического роста в природе, зодчий создает свой собственный архитектурный язык, обеспечивающий живую органическую выразительность художественного образа. [...]

[...] Конечно, каждая эпоха, каждый мастер выбирает из сокровищницы природных форм то, что наиболее соответствует его задачам, но принцип движения и органического роста всегда являлся и всегда будет являться первым и основным признаком подлинно живого воплощения художественного образа в архитектуре. [...]

[...] Подлинный реализм раскрывает закон становления, в то время как натурализм дает случайные застывшие отрезки реальности. В этом смысле культура «динамического образа» является, с моей точки зрения, необходимой предпосылкой успешной борьбы за социалистический реализм.

С другой стороны, вся сила воздействия, заключенная в художественном образе, как раз и определяется степенью его динамичности: художник только в том случае сумеет с достаточной убедительностью внушать зрителю свои эмоции и идеи, агитировать за свой идеал счастья, если здание будет возникать на глазах, как живой организм, наглядно обнаруживающий закон своего роста и развития. [...]

[...] Пожалуй, ни в одном искусстве художественный образ не обладает в такой степени конкретной насыщенностью и жизненной полнотой, как в архитектуре, несмотря на видимую отвлеченность ее внешних форм. Ведь архитектура «обслуживает» человека целиком — от элементарных нужд отдельной особи до самых сложных и высоких потребностей коллектива. Она воспитывает человека и в то же время реально осуществляет тот идеал счастья, к которому стремится общество. И вся эта полнота бытия должна без остатка воплотиться в художественном образе. Естественно, что именно

у нас, в стране социализма, с особой остротой и в еще невиданных масштабах встает вопрос о художественном образе в архитектуре и о новом типе архитектуры [11]. [...]

1940 г.

[...] Система архитектурных форм в каждом отдельном здании должна быть согласована и тектонически правдива. У многих наших мастеров еще отсутствует четкое понимание этого закона. Я считаю это коренным недостатком нашей архитектуры. Ряд молодых талантливых архитекторов создал интересные произведения, которые, однако, имеют существенные недостатки, принципиальные тектонические недостатки. Вот примеры. Один способный архитектор в жилом доме на 1-й Мещанской улице в Москве [проспект Мира] расписывает фасад. Между тем всякая роспись на стене делает эту стену иллюзорной, то есть разрушает ее тектонический смысл. А если на расписанной стене поместить балконы, что получится тогда? Разве может держаться нечто тяжелое, материальное на расписанном заднике?

Стенная роспись уместна и нужна внутри здания, где для решения внутреннего пространства именно надо стремиться к созданию иллюзорности [12]. [...]

1950 г.

[...] «Оформлять» фасад без ответа на животрепещущие социальные запросы и вне определенного времени и конкретного природного пространства могут только формалисты, которые отрывают содержание от формы или вообще отрицают в архитектуре идейно-образное содержание [13]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДА

1951 г.

[...] Прежде всего необходимо отметить, что градостроительство — это чрезвычайно сложное искусство, требующее огромных знаний. Архитектор-градостроитель призван создавать наилучшие условия для жизни не только своих современников, но и будущих поколений. Это требует от него глубокого понимания дум и чаяний своего народа, его материальных и духовных запросов, проникновенного чувства родной природы и научного познания материала, кон-

струкций и техники. Зодчий, создавая для народа удобные, красивые и благоустроенные города, прежде всего слуга народа, отдающий все свои способности, всю свою жизнь заботе о человеке. Именно в этой человечности и заключается сила и красота лучших произведений советского градостроительства. [...]

[...] Градостроители должны тщательно учитывать все дующие на месте будущего города ветры. Особенно важно установить, откуда дует главный ветер — от этого зависит местоположение и расширение будущего города, а также размещение его промышленности [14].

1939 г.

[...] Город должен развиваться навстречу господствующему ветру, чтобы он хорошо проветривался. В этом направлении нельзя располагать промышленность. В генеральном плане Москвы развитие города намечено в сторону господствующих юго-западных ветров, и это очень хорошо, но требуется искусство градостроителя, чтобы превратить эти замечательные возможности в достоинство реального строительства. Надо постараться, чтобы в этих направлениях были запроектированы выходы в природу в виде зеленых магистралей. Вообще зеленые массивы наших городов должны иметь выходы в природное окружение в резервируемый зеленый пояс, это обеспечит городу приток хорошего воздуха [15]. [...]

[...] [Консультируя проект:] — У вас такая мощная, красивая река, а вы городской центр отгородили от нее застройкой. Нельзя спорить с природой, ибо нет ничего сильнее природы, надо, наоборот, слить вашу композицию с рекой, раскрыть центр на реку, выйти на набережную зеленым партером, тогда река будет работать на архитектуру города. Вспомните, как мудро решена Сенатская площадь в Ленинграде. Представьте себе, что Исаакий и памятник Петру были бы застроены со стороны набережной, — насколько потерял бы город. Какой бы большой ни была сделана в этом случае площадь, — она казалась бы маленькой в сравнении с пространством Невы [16]. [...]

1951 г.

[...] Ритм, движение уличных магистралей должны поддерживаться интервалами между отдельными зданиями. Эти интервалы не должны быть пустыми, их надо художественно разрешать. В этих интервалах должно быть видно что-то красивое: дети, играющие среди зелени цветников и лужаек, фонтаны, деревья. Что-то отличное от основного звучания улицы. Что-то открывающее глубину, подчеркивающее пространство, созданное архитектурой. [...]

[...] При решении застройки отдельных улиц необходимо стремиться к тому, чтобы комплекс ее зданий был обязательно объединен общей идеей их назначения. Исходя из этого требования, на главных магистральных улицах предпочтительно сосредоточивать все общественные сооружения и учреждения: горсоветы, банки, конторы, театры, столовые, мастерские, музеи, галереи и т. п.

Особенно приятное впечатление производит озеленение улиц и внутриквартальных пространств. Зеленые насаждения являются необходимой составной частью уличной застройки.

Начиная думать об образе отдельного жилого дома, архитектор прежде всего должен связать его решение с окружающей застройкой или природным ландшафтом. Огромное значение для выражения улиц имеет также их благоустройство и инженерное оборудование. Все эти элементы необходимо решать на высоком уровне, с тем чтобы они не портили, а, наоборот, увеличивали красоту улиц [17]. [...]

1940 г.

[...] Что делает архитектурный силуэт города интересным, впечатляющим, запоминающимся? Неожиданность! Идем по улице, и вдруг пред вами возникает площадь или открывается в амбразуре сквера здание. А если идти час, два и по обе стороны будут маячить одинаковые плоскости фасадов, то глаз устанет и перестанет воспринимать архитектуру. В застройке итальянских городов всегда чувствуешь принцип неожиданности, которая художественно волнует и запоминается.

Как построен силуэт Парижа? Идет ровная линия и потом вдруг выступает одно сооружение и дает художественный акцент всей улице. [...]

[...] В город необходимо вводить цветовое решение. Без цвета нет города. Кроме того, каждая отдельная магистраль должна иметь свое специфическое лицо, свое цветовое решение. Социалистический город должен решаться в светлой, радостной гамме. Он должен при помощи цвета создавать иллюзию солнечности даже осенью и зимой. Нельзя забывать, что в красивых домах людям веселее работается и уютнее живется [18]. [...]

1951 г.

[...] Выявление определившегося в нашем сознании образа сооружения, отвечающего мировоззрению советского общества, является од-

ной из главнейших задач архитектуры. Дом должен быть жизнерадостно-светлым и обязательно красивым. Красота не прихоть, а потребность человека. Красота поднимает настроение, вселяет бодрость и совершенствует художественный вкус людей.

В нашем стремлении к красоте нельзя ни на минутку забывать об удобстве, простоте, целесообразности и экономичности жилой застройки в строительстве и ее рентабельности эксплуатационной. Забота о человеке, о создании максимальных удобств для его повседневной жизни должна быть руководящей идеей в работе архитектора. Нужно стремиться поместить человека в удобное, тихое, теплое и светлое помещение. В общем, в доме должно иметься все необходимое для полного и всестороннего обслуживания многообразных нужд проживающих в нем людей. Удовлетворение всех этих многообразных запросов должно осуществляться разумными и экономичными средствами. Архитектор обязан чрезвычайно бережливо относиться к народным государственным средствам [19]. [...]

1940 г.

[...] К сожалению, у нас часто не принимают во внимание, что Москва как архитектурный комплекс, как плацдарм для возведения новых сооружений совершенно отлична от других городов Советского Союза. Нередко бывает так, что здание проектируется для Москвы, а строится в Челябинске. При этом если проект в основе своей был хорошим, то страдают и проект и город, а в ином случае страдает только город, что, по-моему, еще хуже [20]. [...]

1933 г.

[...] Даже самые прекрасные сооружения мертвы, если они не связаны идеей единого города как живого, социального и архитектурного организма. Начиная думать об образе будущего сооружения, я стараюсь решить основной для себя, как архитектора, вопрос: вхожу ли я в город для того, чтобы разрушить его существующую архитектурную композицию, или я подчиняюсь ей? Есть ли уже в этом городе архитектурная гармония или я ее должен только создать?

С течением времени я все глубже и острее чувствую, насколько велика и ответственна социальная роль архитектора. Ведь историю нашей эпохи смогут читать в будущем по ее архитектурным памятникам [21]. [...]

1951 г.

[...] Зодчий всегда должен при решении задач сегодняшнего дня думать о будущем. Его творения должны быть рассчитаны на многие десятилетия вперед [22]. [...]

1951 г.

[...] Архитектура, как и все другие области человеческой деятельности в социалистическом обществе, не может развиваться без критики и самокритики. Критика нам очень нужна, и если эта критика согрета желанием сделать нашу работу еще лучше, желанием поправить ошибки, если она квалифицированна и правильно анализирует существо вопроса, она всегда принесет пользу, хотя иногда критика и неприятна авторскому самолюбию [23]. [...]

ОБ АНСАМБЛЕ

1940 г.

[...] Ансамбль как «целокупность» — не просто сумма однородных или разнородных элементов, а некое органическое целое, то есть такое целое, в котором все части так подчинены этому целому, что их форма, размеры и взаимное расположение дают нам наглядное представление о той закономерности, которая определяет их отношение к целому и друг к другу. «Из песни слова не выкинешь», — каждая часть занимает строго определенное и только ей присущее место и по-своему участвует в создании выразительности художественного образа в целом. Но для этого прежде всего необходимо, чтобы каждый элемент, входящий в ансамбль, сам по себе обладал высокими художественными качествами. Прекрасный ансамбль не может состоять из уродливых зданий, и достаточно хотя бы одной безобразной постройки, чтобы обесценить и разрушить целый ансамбль. Ведь и в музыкальном ансамбле каждый исполнитель должен настолько владеть мастерством, чтобы безупречно исполнять свою партию.

Однако этого мало. Хотя бы каждый элемент ансамбля был сам по себе законченным художественным произведением, он все же не будет органическим членом целого, если в образе его не будет наглядно выражена его связь с целым и с другими элементами, причем связь эта должна восприниматься как определенная, необходимая и закономерная. Конечно, в зависимости от характера ху-

дожественного образа в целом связь эта может быть самой различной; мало того, каждый данный конкретный ансамбль допускает множество решений даже в пределах одного и того же типа — достаточно, например, вспомнить композиционные варианты египетских храмовых ансамблей. [...]

[...] Итак, роль каждого элемента в ансамбле определяется не его самодовлеющими качествами, а его местом и его выразительной функцией в художественном организме целого. [...]

[...] Ансамбль не только объединяет всевозможные типы архитектурных сооружений, но подчиняет их себе, определяя их взаимное расположение, их форму, масштаб и пропорции. Можно говорить об архитектурном образе ансамбля совершенно так же, как мы говорим об архитектурном образе комнаты или дома. [...]

[...] Архитектор, какую бы композиционную задачу он ни решал, всегда должен уметь включиться в целое, всегда должен иметь в виду существующий или только задуманный им, но во всяком случае определенный ансамбль, и далее, — создавая новый архитектурный ансамбль, он должен иметь в виду природу как то конечное целое, в которое этот ансамбль включается и которому он в свою очередь должен подчиниться. [...]

[...] Проблема ансамбля — не что иное, как проблема отношения целого и его частей, то есть основная проблема всякой художественной композиции. [...]

[...] При всем многообразии тех закономерностей, которые могут быть положены в основу композиции ансамбля, во всяком подлинном ансамбле существует всегда некое господствующее, доминирующее начало, в котором воплощена основная идея целого и которое поэтому подчиняет себе все прочие элементы. Подчиненность же эта, которая опять-таки может быть чрезвычайно многообразной в зависимости от идеи, заложенной в художественном образе ансамбля, выражается обычно в том, что доминанта имеет статичную форму, то есть лишена определенной направленности, в то время как все остальные подчиненные ей части имеют форму динамичную, то есть определенную направленность, зависящую от положения доминанты по отношению к другим членам организма.

При этом, однако, статическое начало является отнюдь не нейтральным, мертвым центром композиции, а источником жизни для всего архитектурного организма в целом, его организующим началом, как бы почкой или завязью, определяющей закономерный рост всего ансамбля.

Именно в этом смысле Парфенон доминирует над Акрополем, Колизей — над Римом, Иван Великий — над Кремлем, который в целом подчинен статической доминанте Василия Блаженного, подобно

тому как ансамбль площади Урицкого и Сенатской площади подчинены статическому началу Биржи. [...]

Как правило, исторические ансамбли получались в результате своеобразной культурной и художественной преемственности, требующей от преемников глубокого понимания идеи предшественников и умения «вступить» в ансамбль, развивая и воплощая эту идею. [...]

[...] Есть в истории архитектуры замечательный образец этого искусства «вступления» в ансамбль — Библиотека Сан-Марко, которую Сансовино[24] построил в Венеции. Площадь св. Марка, которую Наполеон назвал самым красивым залом в мире, образует идейный центр города. Рядом с собором, замыкающим площадь, стоит Дворец дожей, который одним своим фасадом выходит на Пьяцетту и другим — на набережную. Этот фасад определяет все лицо города, обращенное к морю, воплощая в себе образ морского владычества, великолепия и мощи «царицы Адриатики».

Сансовино должен был поставить библиотеку так, чтобы она была обращена к морю, занимая другую сторону Пьяцетты, против Дворца дожей. Перед зодчим стояла труднейшая задача, но решил он ее гениально. Сансовино не хотел и не мог бороться с творцами дворца — произведения, в котором все средства архитектурной композиции направлены к тому, чтобы выразить состояние наивысшего расцвета развития художественного организма, всю полноту, мощь и красоту его расцвета.

Сансовино избрал путь противопоставления, причем противопоставления гармонического. Принцип противопоставления выражен во всем: длинному и высокому фасаду Дворца противопоставлен узкий и низкий торец, образу зрелого и стройного организма противопоставлен образ молодого организма, воплощенного в здании, в котором колоссальный карниз второго этажа пропорционированный, вопреки всем ордерным канонам, ко всему фасаду в целом, создает впечатление существа юного, еще растущего, но коренастого, крепко связанного с землей и исполненного огромного запаса как бы еще не израсходованной силы, что особенно подчеркивается мощной пластикой полуколонн и стены. Библиотека рядом с дворцом как бы подобна крепкому здоровому младенцу рядом с цветущей взрослой женщиной. Однако при всем их различии оба противопоставленных друг другу архитектурных образа имеют глубокое гармоническое сродство, и не только потому, что Сансовино подхватил мотив аркады и праздничную пышность дворца, но, главное, потому, что он воплотил закономерное отношение, существующее между образом юного и образом зрелого организма. Художественное раскрытие общего закона обеспечивает гармонию многообразных его проявлений.

Так «работая» на ансамбль, воплощая идею целого, Сансовино не потерял себя и вышел победителем.

Палладио, решая в своей Базилике аналогичную программу, не пошел по пути Сансовино, ибо он создавал архитектурную доминанту Виченцы и именно потому выбрал для композиции своей двухъярусной аркады пропорции зрелого организма. Базилика Палладио, поставленная на место библиотеки, спорила бы с Дворцом дожей и, несмотря на все свое художественное совершенство, не выдержала бы этого соседства и неминуемо разрушила бы ансамбль. И, наконец, еще одно — Сансовино не боялся и стилистического контраста, не боялся громко говорить на языке своего времени, так же как создатели Дворца дожей не боялись противопоставить современные им готические формы византийскому строю древнего собора. Сосуществование Византии, готики и Ренессанса не нарушает, а обогащает венецианский ансамбль, в котором воплотилась единая художественная идея, жившая в народе на протяжении веков.

Образ единого целого и многообразие отдельных индивидуальных заданий, завещанная историей основная тема и требования сегодняшнего дня, выражающиеся в вечной смене стиля, — таковы те диалектические противоречия, которые раскрываются и снимаются в каждом новом подлинно творческом решении ансамбля [25]. [...]

КЛАССИКА, ЭКЛЕКТИКА, СТИЛЬ

1940 г.

[...] Для меня классика — не стиль, не тот или иной вариант ордерной архитектуры. Для меня классика и классическое — определенное и притом высшее качество художественного творчества, художественного образа. [...]

[...] Каждый новый архитектурный стиль, возникающий в истории человечества, не рождается из ничего. Он образуется на основе овладения и переработки достижений предшествующих эпох или соседних культур. Но все дело в том, что освоение это бывает разного свойства, разного качества. В одних случаях архитектор на основе опыта прошлого дает логическое правдивое решение поставленной перед ним задачи, в других — ограничивается механическим повторением традиционных приемов и форм, не понимая их подлинного и первоначального смысла.

Ученик: Неужели это относится и к античности — этому прообразу всякой классики?

— Безусловно. Возьмем, например, Пантеон и Колизей. Оба они вошли в каталог общепризнанных образцов классики, однако между

ними принципиальная разница. В Пантеоне все логично и правдиво. Все формы выражают конструктивную сущность сооружения и создают единый целостный образ, в котором ясно чувствуется основная тема, основная архитектурная мысль. Эту конструктивную выразительность образа я называю архитектоникой и считаю ее одним из основных признаков классической архитектуры. Действительно, в Пантеоне тяжелая массивная стена принимает на себя всю силу распора величественного купола. Ниши внутри здания освобождают стену от лишнего груза, но при этом стена сохраняет все свои качества, которые позволяют ей сопротивляться распору. [...] Кольцо, замыкающее купол, — это замок свода. Кессоны же, углубленные между ребер на внутренней поверхности купола, — не только украшения: они облегчают вес купола, не нарушая его конструктивного значения. Не менее убедительна и архитектоника портика: колонны действительно поддерживают всю тяжесть перекрытия, а сильный колокол их капителей ясно виден сквозь тонкий узор украшающих его листьев.

Что же мы видим в Колизее? Гениальное по своей выразительности инженерное сооружение, в котором целая система пилонов, арок, сводов и амфитеатральных ярусов с исключительным совершенством отвечает назначению всего здания в целом и каждой его части. Но вот архитектор наложил на этот грандиозный массив ордерную сетку, претендующую на роль несущего каркаса, и приставил к огромным арочным столбам тощие, ничего не несущие колонны. Причем обратите внимание на то, что он украшает архитектуру не декоративными, а архитектурными формами. Иначе говоря, в Колизее ордер теряет свой конструктивный смысл и является простым украшением.

Украшение архитектуры архитектурой — есть, на мой взгляд, один из основных признаков эклектики, который нарушает принцип архитектоничности, свойственный подлинной классике. [...]

[...] В классицизме, с этой точки зрения, особенно во французском, огромное большинство произведений эклектично. Но в русском классицизме были мастера, которые понимали, что такое подлинная классика. Так, например, по сравнению с такими архитекторами, как Кваренги или Росси, у которых очень много эклектичного, Камерон и Томон — мастера, которые на своем, как говорится, ложноклассическом языке создавали произведения, исполненные архитектурной правды. Но обратимся к московскому классицизму. Возьмите два примера — Московский университет и Провиантские склады в конце улицы Метростроя, на углу Крымской площади. Между этими двумя произведениями разница не меньшая, чем между Колизеем и Пантеоном.

Когда вы смотрите Провиантские склады, вас поражает сила, простота и правдивость архитектурного образа. Мастер излагает основную тему с необычайной лаконичностью и выразительностью. Эта тема — стена. Ей подчиняется все. Она защищена простым карнизом без архитрава. Все элементы выражают ее мощь и крепость. Этому служит наклон самой стены и обрамление ее отверстий. Разгружающие арки придают ей еще большую силу. Я считаю, что Провиантские склады — произведение, выдерживающее самую строгую критику классики. Теперь вспомните университет. Главная тема как будто тоже стена. Однако, несмотря на рустованный цокольный этаж, стена настолько лишена всякой выразительности, что производит впечатление слабой тонкой перегородки. Впечатление это усиливается отсутствием наличников, а главное, тяжелыми эдикулами с толстыми колоннами, которые висят на стене, едва удерживающей их тяжесть. Причем опять-таки типичное для эклектики украшение архитектуры архитектурой. Но что вы скажете о фронтоне? Это уже не отдельные архитектурные элементы, служащие декорацией, а целый кусок античного храма, портик с колоннами, которые опять-таки ничего не несут и приставлены к совершенно чуждому архитектурному организму. Ведь фронтон — не что иное, как торец двускатного перекрытия. Здесь торец этот вдвинут в фасад другого здания, причем непосредственно за ним, за тонкой перегородкой стены, помещается полукупольный зал. Наружный же купол, увенчивающий все здание, является опять-таки чистой бутафорией, так как он ничем не связан с внутренним полукуполом. Вся эта бессмыслица не искупается красивыми деталями, выполненными по всем правилам классических канонов. Но ведь любование деталями типично для всякой эклектики. [...]

[...] Мы все в одинаковой степени несем ответственность за создание нового, советского стиля в архитектуре новой, советской классики. Конечно, в рождении нового стиля много стихийного. Стиль складывается так же, как складывается лицо, жест, почерк подрастающего человека. Но в то же время стиль создается в результате сознательной творческой работы художника, работы, основанной на глубоком знании природы и истории архитектуры, на живом восприятии окружающей действительности и ее запросов, на чувстве нового. Изучая наследие прошлого, мы можем увлекаться любым стилем, любым мастером, однако, когда мы воспитываем свое мастерство на классических образцах, нам важен не самый стиль, не внешняя форма архитектурного языка, но логика, которая заложена в многоязычной истории зодчества. Стилей может быть бесконечное множество, логика архитектуры одна. Она основана на неизменных законах архитектоники, законах сжатия, трения и ра-

стяжения, которые так же неизменны, как законы тяготения или законы роста.

Если вы поймете закон, логику, заложенную в лучших классических созданиях любого стиля, вы никогда не будете слепо копировать внешние формы стиля, а всегда, даже подражая великим образцам, будете создавать новое. Пушкин, создавая «Руслана и Людмилу», «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», пользовался стилистическими приемами Ариосто, Байрона и Шекспира, и тем не менее «Руслан», «Онегин» и «Борис» — оригинальные, глубоко национальные и подлинно классические произведения.

[...] Эклектик не поймет ни законов архитектуры, ни окружающей его природы и действительности, а потому подобен попугаю, который, заучив чужие слова, повторяет их, не понимая смысла [26]. [...]

[...] Наш стиль должен быть монументальным, причем монументальность не есть тяжесть, это — легкость и сила [27]. [...]

1950 г.

[...] Мы являемся законными наследниками всего классического, прогрессивного искусства, но не нужно забывать, что советское искусство, архитектура есть не только результат предшествующего развития, но и качественно новый период в этом развитии. Ее движущей силой является новый социальный фактор — социалистическое содержание. Вот почему советские сооружения должны получать совершенно отличные образы и характер от архитектурных произведений всех предшествующих эпох. [...]

[...] Мы много делаем сейчас новаторского в области строительной техники и новых строительных материалов. Мне же, со своей стороны, хочется поставить назревший для нас вопрос — о новаторстве в создании прекрасного в архитектуре.

При экономном, бережливом отношении к народным государственным средствам создавать прекрасные советские архитектурные сооружения — наша важнейшая задача и обязанность [28]. [...]

СТРОИТЕЛЬСТВО, ИНДУСТРИАЛИЗАЦИЯ, ТИП И СТАНДАРТ

1933 г.

[...] Я считаю, что и строительное дело — это не просто ремесло, а подлинное искусство. Поэтому место архитектора не только за проектным столом, но и на стройке. [...]

[...] Кстати о так называемых «технико-экономических данных» задания. Очень легко, пренебрежительно махнув на них рукой, начать фантазировать. Но это занятие самое безответственное и бесплодное. Сила проектировщика именно в том, что он добивается максимальных художественных результатов, исходя только из наличных ресурсов и конкретных условий [29]. [...]

1940 г.

[...] Подлинность, правдивость материала имеет огромное значение в архитектуре. Сила воздействия архитектурного памятника на человека, тектоническая мощь выражения стены (речь идет о стене из камня. — *Н. Б.*) в большей степени зависит от умения правдиво подать материал, из которого возведено здание, — чтобы камень максимально играл всей своей сущностью, мрамор был мрамором и дерево — безусловно деревом [30]. [...]

1953 г.

[...] Крупные панели — это новое слово техники. Они требуют смелого решения, но осторожного, с обязательным испытанием проектных предложений в опытном строительстве.

[...] Очень важен вопрос о стыке стеновых панелей. Некоторые архитекторы эту проблему ненужно усложняют. Боязнь открытого шва заставляет их вводить лишние детали, маскирующие стыки между панелями. Эти накладные элементы, совершенно ненужные конструктивно, ведут к неоправданной затрате материалов, ограничивают художественные возможности архитектуры. Стеновые панели высотой в этаж помогут создать новый масштаб дома, созвучный грандиозному размаху нашего строительства. [...]

[...] Предприятия строительной индустрии должны изготовлять свою продукцию так, чтобы мы могли любоваться четкостью и безупречной чистотой линий и поверхности заводской панели. Высокая точность работ — вот необходимое условие новых методов домостроения. [...]

[...] Для решения архитектуры крупнопанельных домов особенно важно иметь полную возможность свободно лепить объемы здания. Ведь в этих условиях архитектор не должен широко пользоваться тонкими соотношениями членений стены, нюансами в пластике, декоративными деталями на стене — это противоречит как интересам конвейерного производства и монтажа панели, так и тектонической выразительности этого нового материала. Здесь, чтобы добиться

выразительности архитектуры, нужно интересно строить крупные массы композиции, использовать объем, пространство, силуэт. [...]

[...] Единство в многообразии — ведущий принцип художественных ансамблей — должен быть развит в условиях крупнопанельного строительства. [...]

[...] Преодолеть однообразие, которое может быть вызвано индустриализацией строительства и стандартом элементов, ни в чем не снижать высокие требования к своему искусству, найти подлинно реалистическое выражение облика крупнопанельных домов, создать при этом новый масштаб наших городов — трудная и почетная задача советских архитекторов. [...]

[...] На наш взгляд, типовым должно называться только самое лучшее, из лучшего лучшее. А у нас еще многие смотрят на типовое, как на нечто второстепенное или, в лучшем случае, среднее. Отсюда напрашивается очень важный вывод. Массовое, типовое — вот что в первую очередь должно быть прекрасным. Поэтому нам необходимо создать хорошие проекты, типы удобного, экономичного, красивого жилья. Нужно разработать грамотные, высококачественные стандарты конструкций и архитектурных деталей. [...]

[...] Я глубоко убежден, что удешевление и индустриализация массового строительства, стандартизация и типизация не противоречат, а способствуют задаче создания красивой, величественной и радостной архитектуры коммунизма. Если мы правильно решим проблему индустриализации, то сможем по-настоящему поднять нашу архитектуру на более высокую ступень, еще более поможем быстрейшему становлению советского стиля архитектуры. На этом пути у нас имеется полный простор для новаторства [31]. [...]

1951 г.

[...] Архитектор должен знать в совершенстве строительное дело, владеть наиболее передовыми методами организации строительных работ, самостоятельно давать строителям — рабочим и десятникам — указания, обеспечивающие высокое качество архитектуры. Архитектор должен хорошо знать и настойчиво внедрять в строительство лучшие новые прогрессивные материалы и конструкции. Индустриализация строительства требует от архитектора особенно четкой работы на постройке, требует непрерывного пополнения знаний во всех областях архитектуры и строительного искусства. Архитектор не должен быть белоручкой — только рисовальщиком. Он не должен гнушаться черновой работы в проектировании и на строительстве; без этого не может быть творческого успеха зодчего. Только работа

на строительстве поможет молодому архитектору правильно определить свой дальнейший жизненный путь, определить свое подлинное место в великом искусстве архитектуры [32]. [...]

примечания

[1] «Воспитание мастера архитектуры». Доклад на 1-м съезде архитекторов СССР. — «Архитектурная газета», 1937, 26 июня.
[2] Отрывки взяты из доклада. См. прим. 1.
[3] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[4] Из статьи «Воспитание зодчего». — Газета «Советское искусство», 1945, 30 ноября.
[5] Из доклада «Воспитание мастера архитектуры». См. прим. 1.
[6] Из статьи «О мастерстве советского зодчего». — Газета «Советское искусство», 1950, 29 июля.
[7] Из статьи «Воспитание зодчего». — Газета «Советское искусство», 1945, 30 ноября.
[8] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[9] Из статьи «Воспитание зодчего». — Газета «Советское искусство», 1945, 30 ноября.
[10] Из доклада «Воспитание мастера архитектуры». См. прим. 1.
[11] Из статьи «Воспитание зодчего». — Газета «Советское искусство», 1945, 30 ноября.
[12] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[13] Из статьи «О мастерстве советского зодчего». — Газета «Советское искусство», 1950, 29 июля.
[14] Из статьи «Город, улица, дом».— Журнал «Техника — молодежи», 1951, № 1.
[15] Из беседы по поводу градостроительства в Горстройпроекте в 1939 г. Запись Н. Былинкина.
[16] Консультация И. В. Жолтовским проекта планировки г. Херсона в Горстройпроекте в 1939 г. Запись Н. Былинкина.
[17] Из статьи «Город, улица, дом».— Журнал «Техника — молодежи», 1951, № 1.
[18] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[19] Из статьи «Город, улица, дом».— Журнал «Техника — молодежи», 1951, № 1.
[20] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[21] Из статьи «Принцип зодчества». — Журнал «Архитектура СССР», 1933, № 5.
[22] Из статьи «Город, улица, дом».— Журнал «Техника — молодежи», 1951, № 1.
[23] Из статьи «О работе архитектора на строительстве». — Сб. «Советская архитектура», 1951, № 1.
[24] *Якопо Сансовино* (Татти) (1486—1570) — итальянский архитектор и скульптор эпохи Возрождения.
[25] Из статьи «Ансамбль в архитектуре». — «Строительная газета», 1940, 30 мая.
[26] Из статьи «Классика и эклектика». Беседа, записанная А. Г. Габричевским. — «Строительная газета», 1940, 4 апреля.
[27] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.

[28] Из статьи «О мастерстве советского зодчего». — Газета «Советское искусство», 1950, 29 июля.
[29] Из статьи «Принцип зодчества». — Журнал «Архитектура СССР», 1933, № 5.
[30] Из статьи «О некоторых принципах зодчества». — «Строительная газета», 1940, 12 января.
[31] Из статьи «Архитектура крупнопанельных зданий». — Журнал «Архитектура СССР», 1953, № 3.
[32] Из статьи «О работе архитектора на строительстве». — Сб. «Советская архитектура», 1951, № 1.

НИКОЛАЙ ВЛАДИМИРОВИЧ МАРКОВНИКОВ

(1869—1942)

Н. В. Марковников в 1897 году окончил архитектурный факультет Академии художеств, получив звание архитектора-художника. После окончания Академии работал в Петербурге на строительстве Политехнического института в Лесном, затем проектировал служебные сооружения и мосты на Московско-Окружной железной дороге.

В 1917 году вместе с А. Эйхенвальдом, П. Велиховым и А. Щусевым основал Московский женский политехнический институт (Политехникум), одно из первых в России высших учебных заведений, предназначавшихся для подготовки женщин к архитектурным и инженерно-строительным специальностям. Вскоре после Октябрьской революции Политехникум был переименован в Московский институт гражданских инженеров, а впоследствии слился с архитектурным отделением Московского высшего технического училища. Там профессор Н. В. Марковников в течение многих лет преподавал архитектурное проектирование и вел курс истории архитектуры.

С первых дней Советской власти Н. В. Марковников начал работать в государственных учреждениях, занимавшихся проекти-

рованием и строительством. В 1918—1919 годах он участвовал в реставрации и ремонте пострадавших зданий и башен Московского Кремля. В эти же годы, а затем и позже — в 20-х и 30-х годах — Н. В. Марковников много сил и внимания уделял одной из самых животрепещущих проблем того времени — проектированию дешевых жилых домов для рабочих, пропагандировал идеи малоэтажного жилого строительства.

Его работы в этой области были хорошо известны. В 1919 году научная комиссия Научно-технического отдела ВСНХ по инженерно-строительной секции поручила ему разработать в деталях представленные им эскизные проекты дешевых жилых домов. Несколькими месяцами позже, в апреле 1920 года, Марковников уже докладывал о приемах проектирования жилых домов в целях удешевления их конструкции. Этот доклад тогда же был опубликован в научно-техническом вестнике ВСНХ.

С 1921 по 1923 год Марковников, не прекращая преподавательской деятельности, работал в жилищном отделе Центрожилсоюза, где продолжал теоретическую и проектную разработку малоэтажного жилого дома. В качестве одного из ведущих специалистов страны в этой области он в 1923 году делал развернутый доклад на Первом Всероссийском съезде по вопросам строительного дела в республике. Съезд, созванный по решению ЦК РКП(б), явился первым после Октября крупным форумом ученых и строителей-практиков и сыграл большую роль в развитии строительства и строительной науки. В съезде участвовали такие ведущие специалисты, как Л. Н. Бернацкий, Л. А. Серк, А. Ф. Лолейт, Н. К. Лахтин и другие. Доклад Н. В. Марковникова был посвящен упрощению и облегчению конструкций жилых домов.

В начале 20-х годов Н. В. Марковникову удается в натуре осуществить ряд своих проектных предложений — он проектирует, а затем и строит жилые дома для поселка Сокол в Москве. Строительство этого поселка, задуманного и осуществленного в соответствии с общим проектом перепланировки Москвы, началось в 1923 году. Площадь поселка составляла около 51,3 га, при этом под жилье отводилось 32 га, остальное — под улицы, парки, площади. В течение нескольких следующих лет в поселке в опытном порядке возводились разнообразные по архитектурно-планировочному и конструктивным решениям, по применяемым строительным материалам жилые дома. Одноэтажные, двухэтажные, коттеджного типа; рубленые, деревянные каркасные, кирпичные, шлакобетонные, из артикского туфа — эти дома поистине представляли собой широкую палитру архитектурно-строительных возможностей малоэтажного жилого дома.

Пропагандируя идею малоэтажного жилищного строительства, обосновывая его целесообразность, Н. В. Марковников неоднократно выступает в печати с целым рядом интересных мыслей по эстетике и экономике небольшого жилого дома, по проблемам поселкового строительства. Здесь особо следует отметить разработку им проблемы художественного облика городов и поселков. Взгляды Н. В. Марковникова в этой области представляют особую ценность, поскольку в начале 20-х годов основные усилия советских зодчих были направлены на поиски рациональной структуры города. Доклады Н. В. Марковникова, сделанные им в 1923 году — «Благоустройство населенных мест и охрана их природной красоты», «О требованиях, предъявляемых к художественному облику городов», — представляли собой одну из первых в исто-

рии советского градостроительства попыток теоретически обосновать сложнейшие вопросы, связанные с эстетикой города. Настаивая на необходимости свободной планировки, на сохранении существующего ландшафта, на использовании природного рельефа местности и на включении памятников архитектуры в существующую застройку, он проявил большую прозорливость в понимании будущих проблем градостроительства. Его высказывания по этим вопросам во многом остаются актуальными и до сих пор.

С 1922 года, со времени активизации деятельности Московского архитектурного общества, Марковников активно включается в его работу, читает циклы общедоступных популярных лекций по теории и современным проблемам архитектуры.

В 1926 году Марковников принимал участие в работе Первого Всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству, будучи не только его делегатом, но и входя в состав жюри по оценке экспонатов архитектурного раздела выставки. Программа работы съезда охватывала чрезвычайно широкий круг вопросов архитектуры, градостроительства, экономики и т. д. Съезд был событием в архитектурной жизни середины 20-х годов; он стал ареной ожесточенных споров по вопросам дальнейшего развития советской архитектуры.

В 30-х годах Н. В. Марковников продолжает работать в области жилищного строительства. С 1930 года он возглавляет в Гипрогоре отдел жилищного строительства научно-исследовательского сектора. Когда была образована Академия архитектуры, Н. В. Марковников начал в ней сотрудничать. Ему была присуждена ученая степень доктора архитектуры, а в мае 1941

года на IV сессии Академии он был избран ее членом-корреспондентом.

Параллельно с напряженной творческой работой Н. В. Марковников до конца жизни преподает в Московском архитектурном институте. В апреле 1940 года он выступает на конференции молодых архитекторов, окончивших архитектурный институт в период между 1933—1939 годами, с докладом о работе кафедр архитектурного проектирования. В нем он не только обобщил многолетний опыт воспитания зодчих, но и высказал целый ряд интересных мыслей о своеобразии творчества архитектора.

Творческое наследие Н. В. Марковникова далеко не исчерпывается тем, что было им спроектировано и построено. Наиболее значительное из того, что он сделал, лежит в области теории архитектуры и педагогики, ибо его учениками были очень многие известные советские зодчие.

БЛАГОУСТРОЙСТВО НАСЕЛЕННЫХ МЕСТ И ОХРАНА ИХ ПРИРОДНОЙ КРАСОТЫ [1]. 1923 г.

[...] Естественная красота города является таким же драгоценным даром природы, как и красота человеческого лица. Даром, который нужно ценить и беречь, как нечто для нас весьма важное и дорогое. [...] Она оздоровляет душу и, может быть, является столько же необходимой для нашей психики, как солнечные лучи необходимы для гигиены и оздоровления жилища. [...]. Нередко цитируемые слова Оберлензена, который говорит, что «прямая линия — это линия смерти, она обнаруживает убогость души, кривая линия — это линия жизни, она будит фантазию», — хорошо выражают современные эстетические взгляды на планировку и ярко подчеркивают значение безыскусственного естественного очертания свободной линии. [...]

Относительно внешнего вида улиц и площадей следует считать установленным, что современная манера сплошной застройки плоскими многоэтажными домами является крайне неэстетичной. Стремление разнообразить плоские фасады всевозможными вновь изоб-

ретаемыми архитектурными деталями привело к определенно печальным результатам. [...] Идеальная улица представляется в виде перспективных однотипных, без пестроты и вычурности фасадов с простыми хорошими пропорциями и чисто утилитарного характера деталями. На фоне этой однообразной картины, со своей индивидуальной архитектурой, монотонная линия застройки может быть оживлена группами зелени, помещенной в разнообразном порядке перед некоторыми домами, устройством дворов и, наконец, небольшими архитектурными деталями, не бросающимися в глаза и не нарушающими общего ансамбля всей спокойной линии зданий. [...]

Памятники древней архитектуры и даже их остатки составляют одну из существенных сторон красоты, помимо своей научной ценности. Оживляя своим видом однообразие современной архитектуры, [...] они обычно очень ценятся местными, любящими свой город жителями. [...] Самое лучшее положение памятника — это тогда, когда он открыт со всех сторон и окружен хотя бы небольшой свободной площадкой с невысокими кустами и зеленью. [...]

НОВЫЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЖУРНАЛ «СОВРЕМЕННАЯ АРХИТЕКТУРА»[2]. 1926 г.

[...] Если прогрессировать только на бумаге, то не трудно забежать вперед не в ту сторону, в которую пойдет реальная архитектура, и оказаться таким образом в стороне или даже сзади. [...]

Наши передовые силы еще не заметили уже провозглашенного нового лозунга — экономичности строительства. В результате проекты, изобилующие изломанными стенами, выступами и впадинами, являются экономически невозможными, давая огромную стоимость жилых помещений; в настоящее время, когда жилым зданиям обычно придают очень спокойное, прямоугольное очертание, этими образцами никто не пользуется, и уверенные в своем первенстве авторы остались, в сущности, позади. [...]

«Декретировать современную архитектуру» не так легко. [...]

Новые формы архитектуры могут быть осуществлены только при новых приемах строительства и из новых материалов. И те и другие вводятся в жизнь трудным и долгим путем, с постепенными усовершенствованиями, как автомобиль, аэроплан и т. д. Нет возможности предугадать те окончательные результаты, в которые это движение, наконец, выльется. [...]

О ВЫСТАВКЕ СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ [3]. 1927 г.

[...] Неудержимой волной полуфантастических, полуреальных архитектурных композиций, заполняющих стены выставочных зал, молодая сила прорывает замкнутое, неприступно охраняемое правилами Урочного положения и всякими нормами кольцо устаревших традиций. Через сделанный прорыв перед зрителем открываются богатые перспективы будущего, возможности новых значительных достижений, беспредельное разнообразие творческой мысли, до сих пор закрытые твердо установленными архитектурными канонами. [...]

ГОРОД-САД ВЕЛЬВИН [4]. 1928 г.

[...] Без внимательного отношения к деталям, без учета каждой копейки наше укрупненное строительство приведет только к укрупненным дефицитам, а массовое строительство непрочувствованных экономически и архитектурно зданий — к массовому безобразию, типизация и стандартизация — к устранению творческой мысли и укреплению консерватизма. [...]

КОРБЮЗЬЕ И ЕГО ЭСКИЗЫ ДОМА ЦЕНТРОСОЮЗА [5]. 1928 г.

[...] Без необходимой доли свободы творчества, некоторого отступления от общепризнанных традиций и некоторой доли риска, какие-либо нововведения немыслимы. [...]

ЭКОНОМИКА ПОСЕЛКОВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА [6]. 1929 г.

[...] Несомненно, что русский земельный простор, отсутствие частной собственности на землю, вновь создаваемые основы нового коллективного быта и многие другие своеобразные особенности должны оказать влияние на приемы русских планировок. Однако не менее несомненно, что эти положения для всякого культурного планировщика не могут служить причиной отказа от преемственности научно-технической мысли и освобождения от знакомства с экономическими соображениями, выработанными опытными в этом деле западными странами. [...]

ПЛАНИРОВКА И БЛАГОУСТРОЙСТВО ПОСЕЛКОВ [7]. 1931 г.

[...] Вопросом архитектурной прорисовки поселкового плана многие совсем не интересуются (а экономически она иногда считалась даже вредной). Но близко время, когда важность архитектурного подхода покажет свое значение совершенно так же, как это случилось с планом квартирной ячейки типового элемента многоэтажного дома. Большое количество неудачных типовых проектов доказало свою несостоятельность именно в смысле экономическом и показало необходимость найти простые и прорисованные типовые решения. Эта простота и ясность планировки являются результатом чисто архитектурных методов, и их значение в компоновке целых ансамблей жилых домов, конечно, не может долее оспариваться. [...]

Схема небольшого поселка представляется в форме одной магистральной улицы, более парадной и широкой, с устройством древесных насаждений или бульваров, одной или двух проезжих улиц поперечного направления и сети замкнутых жилых улиц, не имеющих сквозного проезда. Необходимо, чтобы все улицы имели застройку с двух сторон, и, таким образом, к внешним границам поселка всегда должны выходить задние стороны строительных участков.

Начертание уличной сети зависит от рельефа местности и может быть прямолинейно и криволинейно.

Прямолинейное направление дает более стройную систему планировки, удобную для разбивки правильных и ровных участков, что, однако, особо важного значения совершенно не имеет. Оно удобно для движения и дает кратчайшие расстояния. Но прямые улицы не всегда хорошо приспосабливаются к рельефу и к внешним неправильным очертаниям границы поселка.

Криволинейное направление, наоборот, хорошо приспосабливается к этим очертаниям и к рельефу места и является необходимым на больших уклонах. В архитектурном ансамбле поселка они дают интересные решения и являются излюбленными во всех английских планировках. У нас они подвергаются преследованию и иногда даже запрещению, и их не любят многие планировщики из-за необходимости хорошего графического исполнения и некоторых затруднений в разбивке участков и, в особенности, в перенесении этой разбивки на натуру, где требуется строить кривые по многим точкам вместо весьма легкой пробивки прямой по нивелиру.

Этим и объясняется главным образом наша излюбленная манера разбивать поселки по клетчатой системе, удобной для чертежника и

землемера, но крайне неуютной, неархитектурной и плохо приспособленной к местным условиям.

Удачное сочетание прямых и слегка закругленных улиц дает плану лучший рисунок, который в натуре отражается в форме удачных и характерных положений зданий, свойственных хорошо выполненному поселковому плану. [...]

При устройстве садов и палисадников следует избегать большого количества узких извилистых дорожек, крутиться по которым ни для кого не составляет удовольствия. Большинство наших садов и даже городских скверов в разбивке плана отличаются безыдейностью и безвкусием, незаметными только благодаря большой красоте растущей зелени и цветов, которая все искупает. Дорожки лучше делать прямые, разбивая цветник на правильные фигуры, и достаточной ширины для прохода рядом двух человек. Деревья и кусты должны распределяться группами в зависимости от их будущей высоты и массивности кроны. Необходимы также живые изгороди и свободные ровные газоны-лужайки. [...]

Необходимо также помнить, что садовое искусство создает свои произведения постепенно, по мере роста растительности, и заключается в предвидении того, что получится через 10—15 и более лет, и не может ничего создать одним махом в один прием приложения работы. [...]

Одним из главных зол нашего поселкового, да и вообще жилищного строительства является их более чем слабая архитектурная проработка, причем нередко замечается не только полное пренебрежение к архитектуре, но иногда даже какое-то особое преследование всего внешне привлекательного, как чего-то вредного и никому не нужного.

У многих сложилось убеждение, что все, что красиво и привлекательно, непременно дорого и нерационально. [...]

Не говоря уже о дикости такого положения, когда другие искусства — музыка, балет, театральное дело — в очень большой степени, живопись и графика — в значительно меньшей, поддерживаются и поощряются всюду и везде, архитектура — «знатнейшее», по старинному выражению, из всех искусств подвергается гонению. Помимо этого, здесь неожиданно для всех утилитаристов-строителей, делаются весьма крупные ошибки и в области рационализации строительства.

Знаменитый во всей Европе английский планировщик Раймонд Унвин, интересующийся строительством в СССР, обратил внимание на ослабление архитектурного начала в наших планировках и написал по этому поводу специальную статью, в которой указывает, что художник есть в то же время и рационализатор и что сколько

бы ни изучать нормы, правила и разные потребности плана теоретически, для осуществления их в проекте совершенно необходимо приложение художественного воображения, которое только одно быстро и верно дает чувствовать все свойства планировки и ясное представление о том, как это будет в натуре.

К сожалению, эти неоспоримые истины остаются непонятными для многих строителей, как непонятно, что такое белый цвет для слепого, и можно нередко встретить самое скептическое и даже злобное отношение ко всякого рода «фантазиям».

К сожалению, очень значительная вина в этом унижении архитектуры падает также и на самих архитекторов. Многие из них не интересуются и пренебрегают внимательным отношением к деталям и подробностям, занимаясь более оригинальничаньем и стремлением ко всякого рода «творчеству» весьма сомнительного достоинства и обязательно в грандиозном масштабе. [...]

В результате — полное отсутствие у нас в реальной действительности какой-либо приемлемой поселковой архитектуры. [...]

[...] Архитектура поселка есть всего менее архитектура отдельных домов. Это есть искусство архитектурного пейзажа, его художественной организации, которая не только не потребует излишних средств, а, наоборот, сократит различного рода излишества, являющиеся неосмысленным стремлением к имитации города, которая нередко оправдывается «будущими» потребностями поселка, чем ясно подчеркивается ненужность их в настоящем. [...]

Архитектура поселка есть [...] также и композиция его в целом, отыскание красивых и пропорциональных размеров жилых домов, улиц, организация застройки кварталов и чисто пейзажное искусство распределения масс [...] зданий и групп зелени, которые в общем должны дать обворожительную картину жизни среди цветов и природы. [...]

Одним из главных условий логичности архитектуры поселка является хорошее приспособление его плана к местным условиям и использование всех тех природных хороших данных, которые в этом месте имеются. В этом смысле большинство планировок обладает громадными недостатками. Очень часто для поселка выбирают непременно ровное место, зачастую влезая для этого в болото. Участки разбиваются непременно прямоугольные, а улицы — прямые в клетку. Почему-то считается, что для поселка удобнее всего гладкое пустопорожнее место, на котором все будет сделано заново. На самом деле такое место удобно только для совершенно бездарного планировщика, который видит перед собой лишь бумагу и различные размеры. Для него, конечно, удобнее всего, чтобы и сама

местность представляла собой отражение такой бумаги, то есть не имела бы неровностей, ни каких-либо кустов, деревьев и т. п., что будет мешать проведению улиц по простой прямой линейке и вносить в план всякого рода «нерациональности». Наоборот, такая местность будет лишь убийственно действовать на воображение архитектора-художника, который, начертив ряд плоских геометрических фигур, никогда не будет чувствовать удовлетворения ими, ибо перед ним не было задачи, которую следует разрешить, и все решения не будут иметь под собой почвы, в них не будет естественности и природной красоты. [...]

При той победе над расстоянием, которая [...] одержана современной техникой благодаря обладанию легкодоступными средствами передвижения, надо ожидать разрешения проблемы жилища в горизонтальном, а отнюдь не в вертикальном направлении. Мы будем иметь постепенное образование вокруг больших городов обширных пригородов, городов-сателлитов, укрупненные деревни, постепенное более равномерное распределение масс населения по всей территории страны и сообщение их между собой также по горизонтали. [...]

Без детального, мелочного изучения всех подробностей дела все равно немыслимо никакое массовое, стандартизованное строительство. Прежде чем сделать какой-либо объект предметом массового фабричного производства или стандартизации, этот объект должен быть идеально разработан во всех мельчайших подробностях. Иначе вместо единичных случаев плохих решений мы получим массовое появление плохих, неэкономичных и нерациональных жилищ. При этом чем они будут солиднее и капитальнее, тем более тяжелым наследством они останутся для будущего социалистического строя, и их предполагаемая рентабельность благодаря моральному износу, на который совершенно не обращают внимания поборники укрупненного строительства, превратится в тяжелую, подлежащую оплате в течение 60—80 лет, обузу, от которой трудно будет избавиться. [...]

Жители окажутся в весьма незавидном положении в продолжение не менее 80 или 100 лет, на которые будет рассчитана амортизация затраченного громадного капитала, достаточного для сооружения вдвое большей жилой площади с ее амортизацией на 20—25 лет, после чего все здания могут быть безболезненно заменены новыми, более совершенными типами, а потомство получит еще богатые зеленые насаждения, ценность которых никогда не может быть аннулирована, ибо растительность требует долгого времени для своей культуры и, без сомнения, в будущем будет чрезвычайно цениться и охраняться. [...]

ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ЖИЛИЩНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ[8]. 1939 г.

[...] Если социалистический реализм [...] противопоставляется всяким «измам», то понятно, что его главным отличием будет простота и естественность. [...] В жилом доме это означает простой, гладкий и скромный фасад, идейность которого должна выражаться в привлекательной уютной его внешности, в отражении скромного, но высококультурного образа жизни его жильцов, без претензий на роскошь и дешевый шик. В нем ничего не должно быть показного, никакого стремления убить и перещеголять соседа не лучшей прорисовкой и выполнением, а своеобразностью выдумки, что когда-то было любимой забавой некультурного московского купечества, порождавшей нелепые башни и торчки, «португальский стиль» и тому подобные экстравагантности. [...]

ИЗ ТЕЗИСОВ ДОКЛАДА НА КОНФЕРЕНЦИИ МОЛОДЫХ АРХИТЕКТОРОВ[9] 1940 г.

[...] В многообразном круге деятельности и обязанностей, выполняемых архитектором, несомненно первое и наиболее важное место занимает составление проектов различных зданий. Этот чрезвычайно трудный и сложный процесс в основном состоит из двух нераздельных частей — во-первых, составление плана организации внутренней жизни в здании, происходящей в нем работы и т. п., и, во-вторых, его архитектурное оформление, внутреннее и наружное, создание художественного образа здания, что вводит архитектора в область изобразительных искусств. Обе эти стадии проектирования совершенно неотделимы друг от друга, обе в одинаковой мере требуют архитектурно-художественной подготовки и графического мастерства. [...] Попытки отделения этих стадий и умаление архитектурно-художественного подхода к решению всего организма здания всегда без исключения приводили к печальным результатам. [...]

примечания

[1] Из статьи «Благоустройство населенных мест и охрана их природной красоты». — Журнал «Коммунальное дело», 1923, № 2(5), стр. 46—49.

[2] Из статьи «Новый архитектурный журнал «Современная архитектура». — Журнал «Строительная промышленность», 1926, № 9, стр. 654—655.

[3] Из статьи о выставке современной архитектуры. — Газета «Известия», 1927, 8 июля.

[4] Из статьи «Город-сад Вельвин». — Журнал «Строительная промышленность», 1928, № 1, стр. 51.

[5] Из статьи «Корбюзье и его эскизы дома Центросоюза». — Журнал «Строительная промышленность», 1928, № 11—12, стр. 851.

[6] Из статьи «Экономика поселкового строительства». — Журнал «Строительная промышленность», 1929, № 11, стр. 982.

[7] Из книги «Планировка и благоустройство поселков», М., 1931, стр. 5, 33, 50, 54, 55, 56—57, 88, 97, 98.

[8] «Проблема архитектуры социалистического реализма в жилищном строительстве». Доклад на юбилейной научной конференции в ознаменование 150-летия архитектурного образования в Москве 28 июня 1939 г. Авторефераат. — Кн. «150 лет архитектурного образования в Москве», М., 1940, стр. 58.

[9] «Работа кафедр архитектурного проектирования». Тезисы доклада на конференции молодых архитекторов, окончивших Московский архитектурный институт в период между 1933—1939 годами. 2—5 апреля 1940 г. На правах рукописи. Хранится в личном архиве Т. А. Чижиковой.

ОСКАР РУДОЛЬФОВИЧ МУНЦ

(1871—1942)

Мунц принадлежал к старшему поколению советских зодчих; он встретил Октябрь уже сложившимся мастером.

Оскар Рудольфович Мунц родился в 1871 году в Одессе. В 1892 году поступил и в 1896 году окончил с золотой медалью архитектурное отделение Академии художеств. Медаль давала право на заграничную командировку, во время которой он посетил Австрию, Германию, Голландию, Италию и Францию. По возвращении в Россию обосновался в Петербурге, работая вначале помощником у известных тогда зодчих А. И. Гогена, И. С. Китнера, Л. Н. Бенуа. Начавшаяся в 1901 году самостоятельная творческая деятельность Мунца проникнута рационализмом. После сравнительно немногочисленных проектов начала 1900-х годов в духе раннего модерна с использованием характерных криволинейных форм и стилизацией на русские темы (доходные дома, церкви) с середины 1900-х годов и вплоть до революции в творчестве Мунца сохраняют преобладание строгие линии позднего модерна (доходный дом на Нарвской площади, дача Завадовского в Финляндии, отделка интерьеров Екатерининского собрания

в Петербурге, проекты театра на тысячу мест, Московского вокзала и т. д.).

Постоянный интерес зодчего к выразительности материала, программный рационализм приема и метода и столь же программная ориентация на слияние творческой интуиции художника с точным расчетом конструктора в использовании самого современного строительного материала — железобетона — нашли свое полное выражение в работах О. Мунца после Октября 1917 года. Отсюда суровость и сила одного из лучших памятников архитектуры первых революционных лет — Волховской ГЭС (1923—1926).

В конце 20-х — начале 30-х годов в творчестве Мунца появляются черты своеобразно понимаемой новой архитектуры: обнаженная четкость и подчеркнутый геометризм объемов, экспрессия ритмов и резко сопоставленных форм и плоскостей (проект памятника Колумбу в Санто-Доминго, дом правительства в Харькове в соавторстве с А. И. Дмитриевым, дом техники и дом треста «Апатит» для Кировска, генплан этого города). Во второй половине 30-х годов, в связи с общим изменением в направлении архитектуры, в его творчестве наблюдаются попытки освоения наследия и монументализации форм, схематизированные и упрощенные мотивы ордера (Дворец труда в Сталинграде, заполярный Дом Советов в Мурманске). Все же большинство зданий массового назначения (жилые дома, школы) сохраняют рационализм и строгость архитектуры предшествующих лет. С 1933 года Мунц — руководитель группы, а с 1938 — руководитель мастерской треста «Ленпроект». Последняя работа зодчего — проект дома-бомбоубежища (1941). Умер Мунц в 1942 году в осажденном Ленинграде, в стенах Академии художеств, где он бессменно вел преподавательскую работу

с 1904 года в качестве преподавателя и профессора архитектурного факультета.

Обладавший острым аналитическим умом и склонностью к теоретическому мышлению, Мунц неоднократно выступал в качестве архитектурного критика, теоретика и историка архитектуры. Литературная и редакторская деятельность Мунца началась в 1914 году в редакции «Архитектурно-художественного еженедельника» (1914—1917) и продолжалась до смерти.

Творческая личность Мунца и его теоретические воззрения формировались в эпоху ожесточенных дебатов о необходимости создания современного стиля, новой архитектуры. Проблема отношения к наследию приобрела невиданную дотоле остроту, став мерилом ретроспективности или рациональности воззрений того или иного зодчего. Анализ и классификация архитектуры с точки зрения основного стилеобразующего (формообразующего) отношения формы конструктивной и формы художественной, обусловленная этим ориентация на определенные периоды в зодчестве прошлого — вот основной круг проблем, волнующих Мунца-теоретика. После нескольких статей, посвященных современной ему застройке Петрограда, опубликованных в 1914—1915 годах в «Архитектурно-художественном еженедельнике», Мунц выступает в 1916 году с программной статьей «Парфенон или св. София?». Заглавие очень точно формулирует дилемму, над разрешением которой бились архитекторы 1900—1910-х годов. Суть этой дилеммы такова. Какой путь должно предпочесть современное зодчество, на что ориентироваться: на идеальные, абстрактные, не связанные непосредственно с пространственной организацией и конструкцией здания, общечеловеческие и идеально прекрасные формы классики, воплощением которых является для

Мунца Парфенон — главный храм Древней Греции и Афинского Акрополя? Или на конструктивные и рациональные в своей основе формы средневековой архитектуры, принципы которой воплощает для Мунца храм св. Софии к Константинополе? В этот период своих исканий Мунц безоговорочно становится на путь структурного, а не визуального рационализма, он без колебаний делает выбор в пользу Софии, то есть в пользу современного стиля, ибо формам Софии подражать нельзя, слишком неразрывно связаны здесь форма и конструкция, можно лишь следовать принципам, в ней воплощенным, — нераздельности формы и конструкции, полезного и прекрасного. В этом — основа основ архитектурной концепции Мунца. Он, как никто другой из его современников, сумел вскрыть изначальное несходство двух методов, двух систем, весьма условно названных им принципом архитектуры как искусства и архитектуры как строительства. Предпочтение, отдаваемое им методу средневекового зодчества, определяет его тяготение к рационализму и неприятие всех вариантов ретроспективизма 10-х годов, особенно неоклассицизма.

В несколько ином, модифицированном виде выступает концепция Мунца в 1924 году, в докладе, посвященном проблемам эстетики в промышленном и инженерном строительстве. Как и теоретические работы 10-х годов, он направлен против ревнителей классики, или, вернее, академизма. Мунц подчеркивает — задача архитектора одушевлять конструкцию соответствующей ее сути художественно осмысленной формой, но ни в коем случае не украшать ее «одеждами», сводя таким образом его роль к роли декоратора.

Проповедь верности материалу и тезис о нераздельности интуиции и расчета как основы архитектурного творчества, настой-

чивое исследование природы прекрасного и повышенный интерес к ритму, равно как и непреодоленность привычного деления архитектуры на монументальную, гражданскую и инженерную характеризуют архитектурную концепцию Мунца.

В 30-е годы, когда перед советскими зодчими встала проблема критического освоения наследия, Мунц не остался в стороне от ее обсуждения. В своих последних работах он возвращается к идеям, выдвинутым им в начале своей теоретической деятельности. Но поскольку Мунца занимает теперь совершенно определенный практический вопрос: какое наследие, как и в какой мере может быть использовано, полученный им вывод — антитеза тому, что говорилось прежде. Мунц подходит к проблеме как исследователь. Он подчеркивает: наследие наследию рознь. Освоено может быть не всякое наследие, а классика и только классика, то есть архитектура, базирующаяся на греко-римской традиции. Появившийся стихийно термин «освоение классического наследия» скрывает за собой глубокий смысл. Возвращение к принципам и формам архитектуры средневековья, символом которых является храм Софии в Константинополе, не представляется возможным. Слишком тесно связанные с жизнью и бытом, физически не отделимые от конструкций и типов зданий своего времени, они не поддаются ни воспроизведению, ни освоению. Иное дело классика. Ее формы, то есть формы классицизма, Ренессанса, а по существу, формы ордера можно непосредственно использовать. Логика и рациональность ордера всезначаща, общечеловечна и легко приспособляема к разрешению самых различных художественно-идеологических, монументальных и мемориальных задач. Здесь проявляется глубина философских мыслей зодчего.

Большой художник, Мунц был одновременно крупным теоретиком, причем теоретиком-исследователем. Его идеи о качественном различии архитектуры античности, нового времени и средневековья, о возможностях использования каждой из этих архитектурных традиций, о верности материалу, о природе ритма в искусстве не связаны с декларациями или манифестами определенных архитектурных направлений. Они недостаточно широко известны, но самостоятельны, глубоки и помогают осмыслению путей нашей современной архитектуры, логики и закономерностей процесса ее развития, принципов ее формообразования.

ПАРФЕНОН ИЛИ СВ. СОФИЯ?
К СПОРУ О КЛАССИЦИЗМЕ В АРХИТЕКТУРЕ [1]. 1916 г.

Отчетная выставка в Высшем художественном училище [2] дала повод Александру Бенуа [3] поднять вопрос о направлении, по которому надлежит идти русскому зодчеству. [...]

Дело касается классики, которая Александром Бенуа * противопоставляется национальному направлению, как «абсолют», подчиняющий все остальное, как идеальный «лад», равного которому еще не найдено.

[...] Для объяснения совершенных форм классики, к которым снова и снова обращается творческая мысль зодчего, обыкновенно приводят ряд верных, но ставших банальными мыслей. Говорят о необыкновенно счастливых условиях, выпавших на долю Древней Греции, ее географическом положении, климате, духовном складе, исторически сложившемся, народа и пр. Но к этому нужно прибавить еще нечто весьма важное. Зодчему — древнему греку ставилась такая задача, какая никому до или после него не ставилась. В ней заключается разгадка мучительного вопроса, преследующего современного архитектора-туриста на афинском Акрополе. То, что осталось нам от памятников Эллады, показывает, что лежащие в развалинах здания почти не служили утилитарным целям. Архитектура не должна была образовать помещения, обнять пространства. Роль

---

* «Речь», 1915, 20 и 27 ноября и 11 декабря. *(Здесь и далее прим. автора.)*

храма как вместилища статуи божества — ничтожна. И как сама статуя почти совпадала с представлением о божестве, так как в значительной мере обожествлялся и сам храм, обожествлялась видимая гармония форм, осязаемая красота. Материал играл не служебную роль, а должен был своими формами говорить о себе самом, да еще о синеве неба и о солнце, под лучами которого он красуется. Пусть греческий храм «конструктивен»; он, вернее, не содержит ничего противоречащего своей конструктивной идее, но идея эта сама до крайности проста, не грандиозна даже, как в Египте, и не в ней была суть творчества. Нельзя серьезно говорить об утилитарном значении отдельных частей храма, например его портика. Греческий храм — это праздник форм скорее символизирующих идею строительства, чем его воплощающих. Разве в колонне искали целесообразную форму нагруженной стойки? В ней найден только символ напряженности материала под грузом антаблемана. Должно быть, древнему греку был знаком и свод; но хитрость самой выдумки, дающей предательский распор и заставляющей, чтобы оставаться «честным», отказаться от благородной отвесной линии, — ему претила. К тому же потребности в больших перекрытиях не было и незачем было прибегать к эквилибристике свода, когда можно было обойтись просто и ясно архитравом. Не желая задаваться сложными строительными задачами, древние, однако, настолько стремились к чистой форме, что с изумительной виртуозностью справлялись с техническими трудностями для достижения кажущейся простоты. [...]

[...] А так как, повторяем, задача образования формы ради ее самой никогда и нигде в другом месте в архитектуре не ставилась, то мудрено ли, что под небом Греции эта форма достигла непревзойденного совершенства, и классический «лад» афинского Акрополя, видоизменяясь, но оставаясь нетронутым в своей сущности, распространился как некое откровение по всему земному шару, пленяя на протяжении тысячелетий творческий дух человечества? [...]

А между тем почти в той же стране или в близком соседстве, почти тем же народом спустя тысячелетие после Парфенона и немногие сотни лет после его последних отзвуков создается другой дивный памятник — св. София, великий образец диаметрально противоположного взгляда на задачи архитектуры *. Здесь дело было не в форме, здесь нужно было создать «дом», хотя и «божий», то есть разрешить задачу прежде всего утилитарную. Нужно было создать помещение, обнять лучшим из известных способов часть пространства и найти гармонию скорее в формах объема, чем в формах

---

* Преемственность храма св. Софии от классики, допускаемая Алекс. Бенуа, нам кажется по своей парадоксальности простой обмолвкой.

охватывающего его материала. Ум и изобретательность зодчего были направлены в другую сторону, в сторону конструктивных задач, в сторону придания отдельным частям здания форм, рациональных для данного материала в данном применении. И эти формы были найдены, грубые в деталях *, но целесообразные в своем общем. Отныне орнаменты лишь робко вплетаются в грандиозную строительную идею, играют подчиненную роль и тоже, пожалуй, утилитарную, так как скорее должны говорить о богатстве райском, чем быть сами по себе прекрасными. Отсюда естественное огрубление их форм, как и форм скульптуры и живописи. [...]

[...] Св. София не вечна. С развитием техники, различной в разных странах, с новыми требованиями жизни видоизменяется зодчество. Св. София не вечна, но вечен в ней впервые с такой ясностью выраженный принцип целесообразности, принцип *архитектуры как строительства.* Этот же принцип дал нам романскую архитектуру всех оттенков, и готику, и лучшее в архитектуре допетровской Руси.

До средневековья Древний Рим в своем грандиозном строительстве не сумел примирить двух начал зодчества: декоративной отвлеченности заимствованных греческих форм и целесообразности. Оба они просуществовали самостоятельно и мало друг другу мешали, главным образом благодаря размаху самого строительства, как бы поглощающему отдельные противоречия. После же средневековья, начиная с эпохи Возрождения идет борьба между этими началами с победой то одного из них, то другого; и как-то больше прелести в зодчестве тогда, когда отвлеченная форма осторожно приспособляется к конструктивной сущности здания, чем когда она подчиняет себе требования здравого смысла, то мешая своею декоративностью, то мертвящей симметрией **. Эта борьба продолжается до наших дней; возможно ли тут примирение, да, скажем прямо, желательно ли оно?

[...] Где же тот путь, которым надлежит идти дальше? Классика ли, чистая, отвлеченная, подскажет нам его, как думает Алекс. Бенуа? Нет, это мы положительно отрицаем: в основу архитектуры будущего должен быть положен принцип целесообразного строительства, принцип св. Софии. «Честное» применение материалов и кон-

---

* Считаем необходимым напомнить, что многие тяги, карнизы и пр. внутри храма св. Софии исполнены весьма грубо. Греческая чистота линий совершенно отпала.

** Нельзя не заметить, что на самом Акрополе симметрия проведена лишь незначительно. Несимметричен Эрехтейон, а остальные храмы, хотя и симметричны, не имеют общих или параллельных осей. В планировке холма живописно использованы его случайные рельефы.

струкций и чуткое удовлетворение потребностям современной жизни, вот что создаст рано или поздно архитектуру грядущего, и нужно быть художником, чтобы идти этим в основе трезвым путем, как и для того, чтобы украсить его мечтами свободных форм.

[...] Этот путь пройдет не мимо нашей родной архитектуры, так как в ней заложены здоровые принципы средневекового строительства, во многом до сих пор отвечающие климатическим, экономическим и условиям материала нашего отечества. Простые, слитые с конструкцией формы русской архитектуры, наравне с допускаемым ею свободным развитием плана, могут во многих случаях подсказать наиболее правильное и жизненное решение. О жизненности допетровской архитектуры и надлежит заботиться больше всего при попытках воссоздания ее. Остерегаться же надо воскрешать «дух» старины и ее «патину». Это соблазнительный, но как раз неверный путь. Он годен для сцены, в жизни же приводит искусство архитектора к декорации, к желанию создать сон на яву, к неизбежной лжи и... профанации.

[...] Переходя теперь к произведениям тех молодых зодчих, что подали повод к настоящему спору, мы не можем не признать за ними весьма многого. Проекты большинства из них говорят о таланте и большой эрудиции. [...] Но в их работах не видно признаков того пути, который может привести к действительным, непреходящим ценностям в архитектуре: желания считаться с главнейшим источником эволюции ее — требованиями современной жизни. [...]

Тот, кто вдохновлял сто с лишним лет тому назад классиков, великий Палладио, стоял нередко на рубеже допустимого в своем отношении к свободной форме. Они же, наши «палладианцы», начиная с конца XVIII века должны были поневоле приспособлять свое искусство к внешне головокружительному темпу жизни русской действительности, не успевали считаться ни с материалом, ни с более глубокими запросами жизни, часто создавали отвлеченно прекрасное, но неизбежно должны были завести архитектуру в тупик ложноклассицизма, когда форма и внешность раздавила здравый смысл строительства. [...]

Ныне почти таким же воскрес классицизм; хоть служат ему другие конструктивные приемы, — они так же чужды его формам, как и прежние. Что вызвало его? Протест ли против «модерна», бесцеремонно ворвавшегося в жизнь и посягнувшего на все традиции архитектуры, своего ли рода узко понимаемый «классический» национализм, или же эпоха творческого безвременья, заставляющая видеть неизъяснимую прелесть в «далеком», хоть и недавнем прошлом, — это все равно. Важно и страшно то, что такой классицизм наравне

с возвеличением декоративных свободных форм вообще грозит катастрофой: совершенным отделением так называемой художественной архитектуры от собственно строительства с его техническими, инженерными новшествами. Каменные декоративные фасады, навешенные на железобетонный остов, резкой фальшью конструкции знаменуют приближение катастрофы. [...]

Чтобы избежать катастрофы, надо вернуть архитектуру к вечному источнику — целесообразному, разумному строительству, принцип которого так внушительно выражен в храме св. Софии. При этом на достижения современной техники нельзя смотреть, как на исключительно вспомогательные средства, лежащие вне области художественного творчества. Но увлекаться ими одними было бы тоже неверно — опыт «модерна» показал нам, что конструктивность, доведенная до щегольства тут же придуманными выразительными формами, дает мало удовлетворения. Традиции многовековых форм совершенно необходимы в архитектуре, и дивный общечеловеческий «лад» Парфенона не скоро еще потеряет свое обаяние. Когда же, рано или поздно, будут найдены его вариации, соответствующие современной жизни, тогда и произойдет истинное возрождение классики.

ИЗ РЕЦЕНЗИИ НА КНИГУ Г. К. ЛУКОМСКОГО «СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ. ПРОГУЛКА ПО СТАРИННЫМ КВАРТАЛАМ СТОЛИЦЫ»[4]. 1917 г.

В последние годы интерес к художественному облику нашей столицы в ее прошлом, впервые поднятый деятелями «Мира искусства» (с Александром Бенуа и Е. Лансере[5] во главе), захватил значительные слои «большой публики» [...] В рассматриваемой небольшой книге автор задается специальной целью в популярном изложении остановиться не столько на общеизвестных и общепринятых произведениях зодчества... сколько обратить внимание на милые остатки старины в виде ряда более скромных сооружений — небольших особняков, мостов, гауптвахт, беседок и т. д. [...]

[...] С известной точки зрения книга Г. К. Лукомского имеет [...] не внешний недостаток. Если стоять на страже интересов современности и искать в прошлом восприятий, облагораживающих архитектуру современную, то приходится сказать, что автор слишком уж восторженно относится ко всему, что старо, без должной критической оценки. Можно, например, признавать своеобразную прелесть и исключительный характер здания, именуемого дворцом Бирона (на Тучковом Буяне — автор этому зданию уделяет исключительное

внимание), но надо же отдать себе отчет, что эта красота во многом случайна, красота массы как таковой, красота руины (или недостроенного здания).

Кроме того, нам кажется, что как архитектор Г. К. Лукомский должен был бы в своем труде хоть сколько-нибудь отметить несовершенство технических приемов, которое допущено в большинстве наших старых зданий начиная с эпохи Петра. Несомненно, что сама бутафорность этих приемов, неразрывно связанная с поворотом истории, требовавшим грандиозного, скорого и «по виду» западного строительства, характеризует время и имеет потому свое художественное значение; однако зодчество страны, далекое от традиций, мало связанное с ее бытом, да осуществляемое к тому же, в отличие от западных образцов, нецелесообразными, «нехозяйственными» средствами (на фасадах штукатурные русты, штукатурка по дереву, гипсовые кронштейны на гвоздях, дранка по камню карнизной плиты и пр. и пр.), не могло в массах населения внушить достаточного уважения и любви. Восприятие архитектуры, лишь отвлеченно прекрасной, было уделом немногих. Не отсюда ли те акты «вандализма», которые постепенно и, поскольку мы имеем дело с мелкими строениями, неизбежно стирают с лица земли эти теперь нам милые остатки старины? Их нужно изучать, по возможности беречь, но, отдав дань уважения, не к ним надо обращаться как к образцам, не в них видеть идеалы строительства.

В противном случае так легко договориться до «ненавистного», по выражению Г. К. Лукомского, трамвая, что-то как будто нарушающего, и дойти до отрицания тех требований жизни, которые одни нам помогут, а рано или поздно нас и заставят найти подлинные формы современного зодчества.

ЗАРЯ СВОБОДЫ И НОВОЕ ИСКУССТВО[6]. 1917 г.

Тяжелый вековой сумрак, застилавший нашу исстрадавшуюся родину, уступил место ярко вспыхнувшему и отныне неугасимому светочу свободы. Живительные лучи его уже успели проникнуть в отдаленнейшие уголки страны. [...]

[...] Нас, художников, помимо обязанностей общегражданских, стоящих теперь, мы это утверждаем, на первом месте, влекут те перспективы, что открываются труду на благодатной ниве искусства. С чувством глубокого удовлетворения приходится признать, что революция не посягнула на памятники искусства как таковые... Бережное отношение к произведениям искусств несомненно и главным

образом обязано высокому культурному уровню революционного народа, постигшего ту истину, что достояние народное заключается не в одних лишь материальных ценностях, являемых искусством всегда и независимо от политического характера эпохи. [...]

Деспотизм и искусство... От тяжелой руки бесконтрольной власти несказанно страдало искусство слова... Но деятели в области других искусств, в частности архитектуры, почти не испытывали, надо иметь смелость сознаться, этого гнета: мы страдали от него как граждане, но страдали мало как художники. Поэтому нам принадлежит исключительное счастье иметь возможность с гордостью оглянуться на прошлое нашего искусства. [...]

[...] Как отразятся великие события на путях нашего искусства и отразятся ли они вообще? На второй вопрос надо ответить безусловно положительно, на первый же [ответ] может быть лишь гадательным. Но нам кажется, что мечты о прошлом, как бы ни были они заманчивы, будут теперь оставлены: они имели свое оправдание тогда, когда не было веры в измельчавшую, ослепленную, но продолжавшую повелевать власть, мощное же слово народа еще не было сказано. Теперь же истинный властелин — народ завладеет творческими художественными силами страны. Демократические течения будут наиболее яркими в нашем искусстве. Не к огрублению, конечно, это поведет, напротив, мы думаем, что всенародная душа, полная светлых и культурных чаяний взамен прежней злобы и скорби, получит теперь свое яркое отражение в искусстве. [...]

Хочется сказать два слова об архитектуре ближайшего будущего. Нам рисуются общественного значения монументальные здания, в могучих самодовлеющих формах которых будут выражены вечные, общечеловеческие отвлеченные истины. Потребность в подобном выражении никогда не иссякнет, а величие исторического момента, его непреложная логика должны побудить к новым исканиям именно в этой плоскости и к проявлению творчества вне заученой рутины, вне случайно преходящей моды. Но рядом с этими зданиями разовьется и новое, совершенно иное строительство жилых домов. Заимствует ли оно формы у нас в «гражданском» прошлом нашего севера в связи со строительными приемами «свободолюбивых» стран Скандинавии, создастся ли оно на месте из других, «своих» источников, но мы думаем, что чуждое дешевой и пустой декоративности строительство жилищ будет прежде всего основано на культурном понимании жизненных потребностей и здравом смысле. И можно надеяться, что это строительство, всегда целесообразное, будет воспевать ту будничную, вполне реальную правду, которая как сестра свободы проникнет во все области народной жизни.

ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ В ПРОМЫШЛЕННОМ И ИНЖЕНЕРНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ[7]

[...] Архитектура, как и художественная промышленность, в большинстве случаев преследует и утилитарные задачи, и вряд ли за иным произведением чисто утилитарного назначения именно тогда, когда оно в своей утилитарности приближается к совершенству, можно отрицать художественное значение. Мне кажется, что не всегда можно провести разницу между только красивым и только полезным, и в последующем мне хочется установить связь между этими, казалось бы, разного рода понятиями и найти «нечто» их объединяющее.

Это «нечто» не ново, но, чтобы к нему подойти, я позволю себе перенести ваше внимание на отдаленнейшие времена.

Мне представляется человек, мало-помалу побеждающий окружающую среду. Его образ действий постепенно начинает отличаться от образа действий животных. Руководимая разумом и свободной волей в большей степени, чем у последних, его работа стала иною, стала работой человека и обеспечила за ним его будущую роль. *Мы видим единственный, чисто человеческий способ целесообразного труда и на результатах такого труда — на созданиях рук человека* — этот путь искони остается запечатленным: *геометрическая простота и правильность формы,* хотя бы в некоторый ущерб полной целесообразности, повторяемость отдельных деталей, хотя имеющих не вполне одинаковое назначение. [...]

Со временем признаки этой повторяемости не могут в памяти человека возбудить разумных причин своего возникновения, но они тем не менее сохраняют в его глазах значение чего-то важного, неразрывно связанного с произведением, чего-то такого, что воспринимается чувством, как бы пульсирует в произведении, заставляет верить в его успех и жизненность.

Это и есть тот вечный, влекущий к себе *ритм.* С момента его возникновения трудом человека начинает руководить помимо разума безотчетное чувство, заставляющее предугадывать целесообразность в работе и осеняющее радостью как самый процесс работы, так и ее результат. Сам продукт разума, ритм, выходит из сферы его контроля, завладевает чувством и своим, уже самостоятельным путем ведет к успеху. Наконец, ритм, как символ некогда победоносной борьбы человека с природой или материалом, начинает приобретать самодовлеющее значение и, в конечном итоге совершенно отделенный от утилитарного использования, составляет сущность изобразительных (а, по-видимому, и всех вообще) искусств. [...]

Ритм — воспринимаемая чувством целесообразность в произведении утилитарного назначения. Тот же ритм — красота в произведении искусства.

И если руководящими факторами в созидательном труде является, с одной стороны, контролирующий разум, с другой же — интуиция — влекущее чутье, то последнее из них является в сущности чувством ритма — красоты. Оба фактора одинаково ценны и в конечном итоге ведут к успеху и целесообразности.

Аналогия между красотой и целесообразностью, или в конечном результате совершенством, далеко, конечно, не нова. [...]

Я только что отметил два фактора, руководящие сознательным трудом: контролирующий разум и влекущую интуицию. В старину они действительно оба имели значение в созидательном труде, куда бы он ни был направлен. Область утилитарного как будто не столь резко очерчена, как это мы видим теперь. Не только элементы красоты в общей форме, но даже элементы «украшающие» всегда сопровождали, например, ремесло [...] Утварь, мебель, латы, оружие холодное и огнестрельное, кареты, корпуса судов — все это стремится не только к красивым (а, следовательно, целесообразным) формам, но покрывается всевозможного рода орнаментом живописным и скульптурным [...] около середины XVIII века ненужные декоративные детали достигают апогея своего развития. По-видимому, чванство, желание поразить роскошью завладевает вкусами потребителей в ущерб чувству целесообразности и любви к той чистоте формы, которая обусловливает целесообразность.

На рубеже XVIII и XIX веков надо отметить резкое изменение в облике предметов в сторону освобождения от украшающего элемента, вернее, введения его в определенные рамки. [...]

[...] Замечательна и перемена в требованиях, предъявляемых к предметам домашнего обихода, средствам передвижения и даже предметам роскоши, и притом со стороны самых богатых потребителей: техническое совершенство в исполнении и красота чистой, не разукрашенной формы, свидетельствующая о целесообразности, вот главное, к чему стремятся, и ни одному миллиардеру нашего времени не придет в голову обзавестись яхтой, автомобилем, оружием или одеждой вне этих и исключительно этих качеств.

[...] Ритм в строительстве получил, несомненно, свое наиболее яркое выражение. По-видимому, первобытный человек, расставив на равном друг от друга расстоянии, и равном только простоты ради, стойки, поддерживающие крышу шалаша, создал тот ритм в вертикальном положении, который на тысячелетия, если не навсегда, сковал архитектуру. Естественно далее, что сооружение, как результат сравнительно долгого и сложного труда, должно было завершиться

в своем внешнем виде эмблематическим запечатлением ритма, который руководил трудом, и того технического приема, чаще всего кладки, который был избран строителем. Отсюда декоративная сторона архитектуры, те иносказательные мотивы, которые, доведенные в Древней Греции до совершенства, снова и снова повторяются, с перерывами, правда, но до наших дней.

И вот на рубеже XVIII и XIX веков в строительстве замечается перелом, подобный тому, что произошел в промышленности, и по многим из тех же причин. Но этот перелом выразился не столько в приемах собственно архитектуры, сколько в значительно более резком, чем прежде, отделении от собственно архитектуры инженерного строительства. Научно обоснованный расчет как раз в это время вводится в строительное дело, завладевает наиболее трезвыми из строителей и является главной причиной раздела. [...]

[...] Все зодчество Ренессанса, даже отраженное в руководствах того времени, есть блестящий пример конструктивного и художественного навыка, но не теоретических знаний. Это подтверждается исследованием многих крупных памятников (Флорентийский собор, собор св. Петра). Есть полное основание предположить, что строители не вели «расчета», что не всегда имели ясное представление о действии сил, но обладали верным статическим чутьем, развитым на конструкциях предшественников. Они были, конечно, слишком осторожными, чем слишком смелыми, и рациональными в смысле затраты материала (несмотря на кажущуюся легкость) эти произведения назвать нельзя. Более рациональны конструкции деревянные, как дававшие возможность измерить действующие в них усилия.

Лишь Галлилеем и Ньютоном воскрешается то, что намечалось в тиши мастерской да Винчи, и реформированный образ мысли с тех пор неудержимо стремится вперед.

Галлилей ставит проблему изгибающейся под влиянием груза балки. Основные принципы статики опознаны вполне. Параллельно изучается динамика. [...]

Но все же до конца XVIII века в глазах архитекторов и инженеров-строителей данные практики оставались единственным надежным и испытанным средством. [...]

Итак, с начала XIX века архитектура идет своим путем, инженерное строительство — своим. И в то время как архитектура (в этом надо сознаться) создала не так уже много замечательного по сравнению с прежними веками, инженерное дело прогрессировало и прогрессирует, чувствуя под ногами твердую почву научного, все более совершенствующегося расчета.

Но, как мне кажется, это инженерное строительство, идя только своим путем, в известном отношении вырождается. Та интуиция, тот

творческий гений, о котором слишком высокомерно упоминали французские «architect'ы», не может быть забыта, и конструкция, основанная только на расчете и не проверенная чутьем, в конце концов груба и не дает радости, она буднична, некрасива и как таковая вызывает даже сомнение в целесообразности...

[...] И если истинный инженер должен быть в известном смысле художником в своем деле, то архитектор, участвующий в создании инженерного сооружения, не должен замыкаться в тесных пределах своих специальных знаний, а должен прежде всего вникнуть в конструктивную сущность сооружения. Несомненно, что наиболее ценно в большом утилитарном здании — это целесообразность конструктивного приема. Архитектор не в силах, допустим, проверить расчеты и понять таким путем выгоду от того или иного типа конструкций. Но он должен их оценить чутьем и затем, уверовав, искать внешних форм в строгом соответствии с избранным типом. Он может, думается, и в самую конструкцию внести существенный корректив. [...]

В наши дни, когда строительные методы дают возможность сооружать гигантские сооружения и когда эти методы (я подразумеваю железо и железобетон) еще так новы, именно они как таковые должны владеть умами и вкусами, в них следует искать красоту.

Можно бы рискнуть высказать мысль, что в прежние века, в эпохи изобретения или же широкого развития определенных строительных приемов, конструкция получает доминирующее значение, декоративный же элемент отступает на второй план.

Сущность византийской архитектуры, то, в чем она выразилась во внешнем и внутреннем виде своих памятников, — это торжество купольного свода и парусного к нему перехода. Комбинация крестовых сводов определяет всю структуру церквей романского периода и, наконец, ребристый свод, этот новый конструктивный прием в связи со стрельчатой аркой составляет сущность готики. Во всех этих случаях иносказательный декоративный элемент отступает на второй план: чувство созидающего ритма переносится прежде всего на общую, определяющую конструкцию форму. Ссылки на мистицизм готической архитектуры с ее башнями, якобы «перстами, указующими на небеса», сравнение ребер сводчатых покрытий с ветвями деревьев «среднеевропейского леса» и пр. имеет, мне кажется, большее значение в глазах дилетантов. Я в готике вижу, скорее, новый строительный принцип, доведенный до экстаза и воспетый даже в декоративных деталях.

Наоборот, декоративный элемент (ритм и символ во внешности) во всей силе выступает в эпоху Возрождения и держится в архитек-

туре до наших дней, причем весь этот период как раз не отмечен строительными успехами в отношении конструкции.

[...] Пусть архитектура Возрождения полна красоты, мечтой о счастье и радостью жизни, но все же она ложна и не выдерживает того трезвого анализа, которому должно быть подвергнуто сооружение инженерное. Было бы дико, конечно, предъявлять утилитарные требования к собору св. Петра с его грандиозной конструкцией, одетой ложными декоративными формами: главное, чего искал строитель, — идея божества, хотя бы в несколько языческом представлении, в соборе найдена, но [...] все же пример св. Софии показывает, что и не нарушаемая сторонними иносказательными наслоениями конструктивная мысль, побеждающая в данном случае максимум внутреннего объема и в этом смысле утилитарная, может быть прекрасной и даже божественно прекрасной.

Я думаю, что общеклассические (иносказательные) формы архитектуры, то есть созданные в традициях греко-римских, периодически повторяются в эпохи изживания конструктивного приема или же полного и всеобщего его усвоения и потери вследствие этого к нему интереса и, наоборот, эти формы отпадают, когда изобретается новый строительный принцип.

Теперь, когда железо и железобетон завладели всем инженерным делом, попытки сохранить во внешнем виде сооружения эти формы, символизирующие кладку (в стене и в арке), до крайности, на мой взгляд, портят впечатление от сооружения и, надо сознаться, что именно архитекторы в сотрудничестве с инженерами весьма часто до нашего времени виновны в этой порче. Если от архитектора требуют лишь «декорации», он, как мне кажется, теряет свое достоинство, ему предоставляется роль одновременно и слишком незначительная и лживая — вредящая [...] Во всяком же случае, стремление к одной рациональности — пока более верный путь к достижениям и эстетическим, чем путь компромисса, путь уступки старым вкусам, старому чутью.

Так обстоит дело с железом.

В другом строительном изобретении наших дней, в железобетоне, мы имеем тоже ряд удачных и неудачных в эстетическом отношении решений. Здесь весьма часто строители идут разными и неверными путями: либо голая, только рассчитанная, но чутьем не выисканная, то есть «плохо скомпонованная» (без участия этого «genie personelle») конструкция дает унылый облик будничной утилитарности, либо подобная же неодухотворенная конструкция скрывается под архитектурным фасадом, который с ней идейно совершенно не связан, плохо связан фактически и вызывает слабое и ненужное представление о других временах [8].

О КЛАССИКЕ И КЛАССИЧЕСКОМ[9]. 1940 г.

Пусть исканий и колебаний, пройденный за последние десять лет советской архитектурой, привел, несомненно, к большим, положительным результатам [...] Едва ли, однако, из этого следует делать вывод, а он иногда делается, что достигнутые успехи снижают интерес к дальнейшему теоретическому обсуждению стилевых проблем, в достаточной мере решенных. Впрочем, обсуждения продолжаются, в частности, вопрос о критическом освоении архитектурного наследия прошлых веков или, как говорят, «классическом наследии», не сходит со страниц наших журналов. [...]

[...] Те, что в наши дни говорят о своего рода воскрешении классики в архитектуре, должны бы, как кажется, подразумевать не весь разнообразный подбор лучших памятников прошлого, а осторожный и критически проверенный возврат к той архитектуре, которая преемственно связана с античным формообразованием и является в большей или меньшей степени отзвуком греко-римских архитектурных традиций. Если это не так, и термином классики определять все вообще «первоклассное», созданное в архитектуре, не исключая памятников позднего средневековья, то нет основания, казалось, бы, столь резко выделять последующую эпоху Возрождения или надо по крайней мере найти другое название. Ведь возрождаться может лишь временно утерянное или заглохшее.

Есть существенная разница между наследием античного мира, воскресшем в Италии, и той архитектурой, которую оно пришло сменять, и чем-то вроде откровения для других стран явилась эта совершенно новая система архитектурных форм и подчинила себе творческие искания.

[...] Для исследования вопроса под избранным нами углом зрения мы, значит, объединяем архитектуру Возрождения, барокко и собственно классицизм общим признаком создающих эту архитектуру классических, заимствованных из античного мира форм, независимо от степени их переработки под влиянием тех или других факторов.

Едва ли может быть сомнение, что в классической системе форм, прошедшей во всевозможных вариациях через века, системе то отвергаемой, то снова воскрешаемой, мы найдем источник для создания полноценной архитектуры наших дней и нашей страны. Именно теперь, когда временно столь завладевший умами архитекторов конструктивный принцип железобетона стал терять прелесть новизны, будучи уже вполне освоенным, а продиктованными им формами, как только рациональными, сказано как будто уже все, именно теперь влекут к себе иные формы, не рациональные только и даже мало

рациональные в чисто строительном отношении, но не превзойденные в той отвлеченной логике, что заставляет здание жить своей жизнью, независимо ни от конструкции, ни даже от прямого назначения.

Надо признать, хоть это часто и оспаривается, что система классических архитектурных форм в гораздо меньшей степени преследует принцип строительный, чем система форм европейского средневековья, где устои, колонны с их целесообразными капителями, своды, массивные или ребристые, контрфорсы, аркбутаны и, наконец, концепция здания, разрешающая главным образом задачу образования внутреннего объема, — все сплошная строительная логика. Не в утилитарном смысле логичны формы классики, логика их есть логика иного порядка, и в этом их сила и значение.

Следует допустить, что научно обоснованный взгляд современной механики на сопротивление твердого тела внешней силе, как на результат изменений во взаимном расположении частей, то есть как на результат деформации тела, немыслим вне понятия упругости, был как бы предвосхищен древними. И вот форма классики передает нам сказку об ожившем материале, ощутимо проявляючи напряженность в ней действительно скрытую. Одухотворенный, не мертвый камень, бодро реагирует на механические силы, частью реальные, частью вымышленные, и мы любуемся этой застывшей в уравновешенности, полуфантастической борьбой в напряженно припухшем фусте колонны, капителях всех ордеров, обломах карниза. Выразить мощь напряженности в формах расчлененных каменных масс — это не то же самое, что найти просто формы конструктивные и рациональные. Есть разница между этими двумя задачами, и первая из них разрешается формами классики, вторая — главным образом в архитектуре средневековья. И одновременно с отступлением от задач строительной механики, допускаемым классикой в оформлении стойки, арки и стены ради иных достижений, классика допускает и даже предписывает подобные же отступления от утилитарности в разрешении внутренних объемов. Отсюда их гармоничные — и только во имя гармонии — нарастание и преобладающая осевая симметрия, которая редко порождена жизненными требованиями, но легко и властно эти требования себе подчиняет.

Классика дает широкий простор вымыслу, пафосу в области архитектурного творчества, и классический пафос потому дорог и понятен всем и каждому, что, в отличие, например, от готического, близкого *определенной конструктивной идее,* он выражается в формах, далеких от утилитарных соображений и вне их развившихся. Сбейте в готическом соборе покрывающее его каменное кружево, и останется все же внушительное готическое здание. Лишите храм

св. Софии его мозаики и орнаментальных деталей — останется почти тот же византийский храм, это блестящее разрешение строительной задачи сводчатого захвата пространства и площади. Но вообразите на миг, что подобная операция произведена над Парфеноном — и от него не останется почти что ничего... Незначительна его конструктивная идея, незначительна его задача образования внутреннего объема — весь он самодовлеющая архитектурная форма, чеканная в своей законченности. [...]

Оторванность форм классики от житейских будничных задач [...] дающая простор мечте, обеспечивает периодические победы классики над разумными и трезвыми формами средневековья, если говорить о прошлом, и над конструктивными, функциональными и пр., если говорить о современности. [...]

Однако психологически сложный процесс архитектурного творчества ставит этим иносказательным формам границы, за которыми они делаются надоедливыми, ненужными. Пафос не должен затемнять содержания, иначе здравый смысл вступит в свои всесокрушающие права. Эти границы зависят от достижений техники, которым формы классики могут мешать, если не претерпят изменения. Климат заставляет с ним считаться. И, наконец, безотчетные эстетические чаяния времени, вызванные новыми общественными взаимоотношениями и их результатом — новым миросозерцанием, найдут свое отражение в системе архитектурных форм, переработанной без нарушения ее классической сущности. Но эти вопросы касаются проблемы архитектурного образа, которой мы в настоящей статье не задаемся.

(Примечания. Эти мысли в близких выражениях изложены в статье 1916 года — «Парфенон или св. София?». Профессор А. Я. Гервиц говорил, что в одной из своих работ он ввел понятие антропоморфизма в архитектуре, подразумевая приблизительно напряженность, подобную напряженности в человеческом теле, сопротивляющемся усилию.

В энциклопедии «Handbuch des Architektur» в статье Фрица Шумахера есть деление на архитектуру «мускульную» и «скелетную» и говорится, что в «очеловечении мертвого материала лежит тайна художественного оживления». [...]

[...] Если формы классики не стремятся к логике конструктивной в смысле выявления статической *картины усилий* в материале и ставят себе иную, скажем, высшую задачу, задачу выразительную, задачу символа, то тем не менее эти формы находятся в чарующем соответствии с физическими свойствами материала — камня. Статически неоправданные формы *конструктивно* выполнены из камня. Это конструктивность *второго* порядка и должна остаться в классике.

Правильное преподнесение материала есть один из важных факторов художественного воздействия, а потому, по крайней мере во внешней архитектуре, классические формы, исполненные не в камне, теряют значительную долю своего художественного смысла. Здание, выполненное в таких формах не из камня, но хотя бы из чугуна или бронзы, делаясь долговечным, не становится монументальным.)

ДИСЦИПЛИНА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И ЕЕ ПОСТАНОВКА НА АРХИТЕКТУРНОМ ФАКУЛЬТЕТЕ ИНСТИТУТА ВСЕРОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ [10]. 1940 г.

[...] В прошлом, сравнительно недавнем, архитектору было легче: он мог обладать лично *всеми* знаниями, необходимыми для возведения архитектурного сооружения. Ему не приходилось опасаться за свои права. В его власти было сохранить архитектуру как некий комплекс, освященный и объединенный творческим порывом, оплодотворенный влекущей интуицией. Но именно такой комплекс. И ведь интересно отметить, что еще в XVI веке Филибер Делорм [11], этот многоопытный строитель, смелый экспериментатор, признавая необходимость для архитектора чрезвычайно обширных по тому времени теоретических познаний, предостерегает от увлечения только теорией и говорит: «Следует подумать о том, что ныне мало настоящих архитекторов; есть такие, что занимаются только наукой и геометрическими построениями, отчего улавливают лишь тень прекрасной архитектурной формы, совершенно не постигая настоящего искусства».

А двести с лишним лет после Делорма, на переломе XVIII и XIX веков, достаточно известный в Париже архитектор Виэль (Charles Françoi Viel) пишет по поводу статического расчета Суффло [12] для купола теперешнего Пантеона, об опасностях злоупотребления «наукой начертания» (la science dufrait) и выпускает небольшую книгу под храбрым названием «О бессилии математики обеспечить прочность зданий» («De l'impuissance des mathematiques pour assurer la solidite des batiments»). А несколько позже в одной из его брошюр мы читаем по поводу постройки церкви св. Магдалины [13]: «В архитектуре для прочности здания сложные расчеты с их силами, их радикалами... их коэффициентами — абсолютно не нужны» и далее: «тем более надо защищаться ныне от влияния на постройки механиков, этих знатоков в X^e, Y^e и Z^e».

Комплекс знаний тогда был нарушен, и странные опасения Виэля и его единомышленников (при конечном торжестве все же точного

расчета) породили разделение строителей на инженеров и архитекторов и создали к середине XIX века теперь неприемлемые эстетические теории, ограничивающие «полезное» от «красивого» и «архитектуру» от «строительной техники».

Однако преувеличение значения технического момента в архитектурной композиции, фетишизация машин и конструктивизм как стиль — это другие крайние и не воспринятые жизнью теории, к которым привела нас архитектурная мысль самого недавнего прошлого.

Должно ли возведенное здание и вообще архитектурное сооружение нести отпечаток декоративно понимаемой художественности или же оно представляет культурную ценность, если оно прочно и в нем полностью удовлетворены функциональные требования, требования жизненного процесса? Разве есть различие между эмоциональным воздействием на нас чисто инженерных сооружений, как железнодорожный мост, и таким же воздействием хорошо сконструированной машины? Существует ли эстетика такого рода произведения материальной культуры? Нам кажется, что существует. А если существует, то на какую еще претендует архитектура? Не отошла ли в прошлое эта архитектура бездоказательным требованием пропорций и, скажем, украшательства? Не есть ли «художественная архитектура» — остаток, обреченный кануть в Лету с того момента, когда научный расчет во всем разнообразии своего применения окончательно завладеет строительством? С одной стороны, архитектор — с другой инженер. С одной стороны, интуиция и опыт в разрешении широко понимаемых строительных задач, с другой — разрешение их путем логического мышления. С одной стороны, формообразование в объемах и внешнем облике, дающее удовлетворение и как бы знаменующее целесообразность, с другой — целесообразность логически обдуманная и уж затем эмоционально воспринимаемая.

[...] Касаясь одной конструктивной стороны, мы встречаемся с рядом задач, разрешение которых в качестве продукта разума находится в столь сложном сочетании с задачами, разрешаемыми путем строительного навыка, традиции и интуиции, что получающееся сплетение творческих путей даже в этой технической области архитектуры можно рассматривать с разных точек зрения с признанием преимущественного значения того или другого пути. Мы стоим за неразрывность этого сплетения и за его включение в целом не только в строительный, но и в творческий арсенал архитектора.

[...] Поэтому архитектор, проектируя, должен искать опоры во всех тех дисциплинах, что в совокупности составляют «строительную культуру» нашего времени и нашей страны, должен заботиться

о дальнейшем развитии этой культуры и смотреть на нее, как на один из первостепенных факторов, влияющих на художественный облик эпохи и его обобщающий и укрепляющий.

Но есть еще область знания, служащая опорой архитектурного проектирования. Это архитектурные памятники прошлых веков. Если не стоять на шатких позициях «модерна» конца 90-х годов прошлого века или на теоретических предпосылках «конструктивизма» последних лет, не считать навсегда отжившими архитектурные системы форм прошлого и следовать лозунгу критического их освоения, то возникает серьезный вопрос методов этого освоения.

Мы не беремся наметить путь решения этого вопроса во всем его объеме и предлагать заимствование художественных образов прошлого с определенным сознанием необходимости того или иного их применения. Это трудный путь учета эстетических требований нашего времени, вызванных новыми общественными взаимоотношениями. На нем есть достижения в пределах этого первого элемента архитектуры — пространственного формообразования, о котором была речь выше. Так, нам кажется, что классика в трактовке покойного И. А. Фомина есть одно из наших таких достижений. Но путь этот приводил не раз к сомнительным результатам и несомненным ошибкам.

Решение этого вопроса в обуженных педагогическими требованиями пределах нам представляется, однако, не столь трудным [...] рисунок, графика, изучение памятников, истории искусств и истории архитектуры должно в учащемся [...] развить художественную чуткость [...] следует допустить, что этот образ прошлого нами воспринимается не так полно и иначе, чем воспринимался во время своего возникновения. Но все же, если он нас еще чарует, то он может служить импульсом для решения вопросов нашей современности. Но может при одном непременном условии: условии его проверки и приспособления без всякой натяжки, самообмана к требованиям того или другого жизненного процесса, для которого строится здание, и для тех современных материалов и конструкций, из которых и при помощи которых оно строится. И если тогда образ прошлого в смысле сочетания архитектурных форм, претерпев соответствующие изменения, не потерял своих прежних чар, а может быть, приобрел еще новые, то задачу его использования можно считать решенной.

Такая проверка на современность, как мы сказали, далеко не единственный путь творческих исканий в области архитектурной композиции, но если говорить о критическом использовании архитектурного наследия, то указанный путь нам кажется верным, для школы во всяком случае вполне приемлемым. [...]

МАТЕРИАЛ И МОНУМЕНТАЛЬНОСТЬ [14]. 1940 г.

[...] Если не считать временных декоративных убранств, триумфальных арок, временных выставочных павильонов, то есть случаев, когда деятельность архитекторов преследует в значительной степени бутафорские задачи [...] то всякое архитектурное произведение должно быть долговечным настолько, насколько позволяет примененный материал, и нужно, чтобы этот материал был так обработан, чтобы его физические свойства обеспечили максимальную долговечность. На наш взгляд, это одно из условий художественной полноценности всякого вообще архитектурного произведения.

Заостряя в дальнейшем вопрос на архитектуре, его расширяя, касаясь идеи архитектурного произведения и понимая идею как комплекс эмоциональных воздействий, то есть отождествляя идею с образом, мы нашли бы [нужным] разложить понятие архитектурного образа на четыре элемента: 1) форма как таковая, дивная, что-то говорящая, 2) функция — назначение, 3) конструкция, 4) материал. Эти элементы не поддаются строгому разграничению и, кроме того, могут получать разную степень развития в том или ином случае.

И вот нам кажется, чем большую роль в архитектурном произведении получает первый элемент — форма как таковая, тем в большей степени претендует архитектурное произведение на монументальность. Памятник, монумент дает максимальный простор монументальным художественным исканиям. [...]

Другую крайность составляют сооружения промышленного или инженерного назначения [...] Они могут вылиться в очень внушительные формы, но формы эти должны быть следствием *только* функции, хотя бы и интуитивных исканий, но никак не исканий другого порядка.

[...] Промышленная архитектура — архитектура наименее монументальная. Внушительность в отдельных случаях впечатления получается автоматически, как следствие логической мысли и интуиции, направленной на утилитарные цели. [...]

Между этими двумя крайностями остается обширная область гражданской архитектуры, обнимающей всевозможные здания общественного и жилого назначения. В творческих исканиях, направленных к разрешению бесчисленных задач гражданской архитектуры, четыре указанных элемента приковывают внимание художника, но в разной степени и в большей или меньшей слитности. Художественный такт должен подсказать необходимую долю внимания каждому из них.

Выделение выразительности формы в ущерб функции, конструкции и материалу низводит значимость художественного образа зда-

ния до разряда «декоративной» архитектуры. Излишнее подчинение выражающей формы требованиям трех других элементов обусловливает излишнюю трезвость там, где зритель вправе ждать эмоций. Но полное игнорирование четвертого элемента — материала, на наш взгляд, повторяем, не может дать полноценной архитектуры. И чем важнее по своему значению в общественной жизни здание, тем в большей степени оно может претендовать на монументальность, тем обиднее в нем игнорирование материала, отсутствие «культуры» этого материала, которое является обыкновенно следствием низкой строительной культуры эпохи и страны вообще.

В полном ли смысле монументальна архитектура нашего «классицизма» конца XVIII и начала XIX века? Ею можно восторгаться, находить в ней размах и своего рода достижения, неизвестные на Западе, где зародился этот классицизм, и надо со всей откровенностью признать, что это — достижения именно «своего рода». В них, как хотите, чувствуется наносная, не имеющая глубоких корней культура, которая внешне сглаживала и заглушала иное, но здоровое народное начало, как раз так же, как штукатурка и алебастр на некоторое, не очень продолжительное время стилевыми рустами и обломами скрывали честную кирпичную кладку стен [15].

[...] В архитектуре отделить материал от формы еще труднее. В архитектуре та или иная система форм исторически вырабатывается, если не подчиняясь вполне конструктивному принципу, то, во всяком случае, его знаменуя, его отображая, и *непременно* с выявлением физических свойств материала. Кроме того, современный строительный процесс, как нам кажется, включает представление о той степени долговечности воздвигаемого, какую может обеспечить избранный материал в данных климатических условиях. Случаи преждевременного сноса зданий, как бы они ни [были] часты, это следствие обстоятельств, не предвиденных строителем. Чем важнее роль здания в жизни общества, тем ярче должна быть выражена в архитектурных формах его значительность, тем монументальнее должно быть здание. Но тем более должна быть обеспечена и его долговечность как теми же формами, так и материалом. Однако свойства и обработка этого материала всегда, даже в незначительных зданиях, должны эстетически восприниматься. Иначе здание, по нашему мнению, архитектурно неполноценно.

[...] Во всех памятниках архитектуры, дошедших до нас от прошлых веков, мы видим эту связь формы и материала. С максимальной полнотой она осуществлена в памятниках Эллады, но мы видим ее также в «пластичной» кирпичной с толстыми швами кладке стен и сводов Византии. Она ярко выражена в примитивной конструктивности правдивой романской архитектуры и виртуозной технике

каменной или кирпичной готики центральной Европы. Средневековая архитектура Северной Италии основана на строительной логике и притом пленяет чередованием камня и кирпича.

В архитектуре эпохи Возрождения выявление конструктивного принципа уступает классическим отвлеченно-выразительным формам, которые не всегда отвечают конструкции, но остаются в согласии с материалом. «Культура материала (Die Pflege des Materials, по выражению немецких теоретиков), как наследие высокой строительной техники средневековья, сохраняет все свое значение, сохраняя его (особенно ярко во Франции) до наших дней.

Та же связь формы с материалом отражена в памятниках допетровской России. Естественно и правдиво выявлены свойства материала в эластичном срубе (не теряющем красоты даже в покосившемся от времени виде), в грубоватой кладке массивных каменных стен и в кладке кирпичной, то исключительно тщательной памятников Ярославля, то более грубой, оштукатуренной и побеленной в Пскове, но всегда пластичной, воспринимающей как бы вдавленные в нее детали.

Но в отношении правдивости в применении материала дальнейшая судьба русской архитектуры менее благоприятна. Когда западная архитектура вводится в петербургское и вообще государственное строительство, она просто сменяет старую национальную, без всякого учета ее своеобразных черт... Соответствие материала форме в условиях того строительства было тонкостью, требующей и технического умения и времени. Эта тонкость была с легким сердцем отброшена, а потом и забыта. И стали возводиться кирпичные здания, покрытые штукатуркой, воспроизводящей просто и дешево весь комплекс форм архитектуры каменной.

Правда, гений Растрелли создал исключительной яркости эпоху в истории нашего зодчества, оставившую за собой одновременные достижения на Западе. Творчество Растрелли и его школы — это фантастичная пластика, иллюзорная, как фейерверк. Это система архитектурных форм вне материала, вне строительного процесса рожденных. Это не кладка, а лепка, которая требует от материала полной податливости. Из тесаного камня эта архитектура теряет. В штукатурке, в гипсе, с окраской и позолотой она полноценна. Она требует постоянной о себе заботы. Драгоценная в других случаях патина времени, как символ победоносной с ним борьбы, такую архитектуру только оскорбляет. Свежеотремонтированная, она воскресает. Это не то, что мы хотели бы подразумевать под монументальной архитектурой.

Но архитектура нашего барокко отзвучала бесповоротно. Воспев с небывалой идеализацией породивший ее уклад жизни, она не мыс-

лится вне этого уклада, и к ее памятникам нет возврата. Близкими же нам остаются памятники классицизма. Они общечеловечны, они почти вне эпохи и, во всяком случае, они не требуют «тоги», как требуют те «напудренного парика».

Но, оставаясь в рамках поставленного вопроса о материале, мы не можем не отметить, что необыкновенная монументальность замыслов в Захаровском Адмиралтействе, Томоновой Бирже и улице Росси стоят в успевшем у нас сделаться традиционным и незамечаемым конфликте с материалом — штукатуркой и гипсом. Материал здесь не говорит о долговечности, и лучше о нем забыть при любовании этими памятниками.

[...] Но нельзя с той же снисходительностью смотреть на памятники нашего прошлого, которые по своим размерам и значению должны относиться к примерам монументальной архитектуры. Если не считать бесспорно очень высоких художественных качеств их внутренней отделки, не подверженной атмосферным воздействиям, и, в соответствии с этим, эстетически не требующей ни прочных, ни естественных материалов (даже наоборот!), то за немногими исключениями слабый имитирующий материал внешней архитектуры делает эти здания не вполне монументальными при всем композиционном мастерстве их авторов. Это звучит жестко и смело, но хочется сказать, что перед нами скорее модели прекрасных зданий в натуральную величину, заставляющие мечтать о настоящих зданиях так же, как гипсовая отливка заставляет мечтать о будущей настоящей скульптуре. [...]

[...] Время упадка нашей архитектуры, время застройки наших городов жилыми домами со штукатурными дешевыми, пестрыми по стилю и окраске фасадами сменилось лет за двадцать до первой империалистической войны определенным подъемом. За это недолгое время был построен, преимущественно в Ленинграде, ряд зданий, в фасадах которых естественный материал — гранит, родомский песчаник, финляндский горшечный камень, кирпич облицовочный или только высококачественный и, наконец, штукатурка, трактуемая именно как штукатурка — получил широкое и успешное применение.

Переходя к нашей архитектурной практике сегодняшнего дня, приходится с сожалением признать, что нам после нескольких лет застоя не удалось поддержать почин этой «культуры материала». Мы были вынуждены идти иным путем, не обеспечивающим архитектурно полноценных результатов. Применяя дорогие сорта штукатурки, почти всегда имитирующие камень, мы отходим от наивных приемов нескрываемого обмана, а потому как бы перестающего быть таковым, нашего классицизма.

[...] Пишущему эти строки кажется, что наша строительная практика в отношении внешней архитектуры большинства зданий... пошла по неверному пути. Игнорирование правдивости материала в композиционно значительных достижениях, особенно в многоэтажных жилых домах, может снизить их будущую оценку. Нужно оживить остывшее влечение к естественным материалам.

[...] Быть может, более откровенное выявление современных методов ведения работ и такое же применение дешевых материалов в массовом строительстве дадут наименее эффектные, но более длительные и полноценные в архитектурном отношении достижения и, быть может, архитектурная мысль снова вернется к естественному камню, а не его имитации, когда будет идти речь о монументальных зданиях.

примечания

[1] Статья опубликована в «Архитектурно-художественном еженедельнике», 1916, 13 января, № 2, стр. 19—22.

[2] Высшее художественное училище при императорской Академии художеств, организовано в 1894 г. после проведения реформы и принятия нового устава.

[3] *Александр Николаевич Бенуа* (1870—1960) — живописец, график-станковист, иллюстратор и оформитель книги, мастер театральной декорации, один из организаторов и идейный вождь «Мира искусства», был одновременно крупным историком русского и западноевропейского искусства, крупным музейным деятелем, теоретиком и критиком, отстаивавшим в современной ему архитектурной практике «классическое» направление, неоклассицизм.

[4] Опубликована в «Архитектурно-художественном еженедельнике», 1917, 10 мая, № 15—17, стр. 99—100; *Георгий Кресцентьевич Лукомский* (1884—?) — архитектор, критик и историк архитектуры, апологет ретроспективного направления, отдавший много сил популяризации русского классицизма и неоклассицизма в зодчестве конца 1900-х и 1910-х гг.

[5] *Евгений Евгеньевич Лансере* (1875—1946) — живописец, художник-монументалист, мастер оформительской и станковой графики, принадлежал к младшему поколению мастеров «Мира искусства». В творчестве конца 90-х — начала 900-х гг. и в 1909—1913 гг. много внимания уделяет теме старого Петербурга.

[6] Статья является откликом на Февральскую революцию 1917 г., опубликована в «Архитектурно-художественном еженедельнике» за тот же год, 12 апреля, № 10—14, стр. 73—74.

[7] Рукопись (машинопись), объемом в 22 страницы, хранится у сына архитектора — Владимира Оскаровича Мунца. Рукопись не датирована, но проблематика (вопросы эстетики в промышленном и инженерном строительстве) и выраженная в ней мысль о необходимости одушевления интуицией художника рожденных математическим расчетом форм инженерных конструкций наводят на мысль, что она относится ко времени проектирования и строительства Волховской ГЭС. По свидетельству В. О. Мунца, О. Р. Мунц

упорно искал в формах параболических арок перекрытий машинного зала и пульта управления ГЭС художественное выражение новой конструкции.

[8] Этими словами рукопись обрывается.

[9] Рукопись (машинопись), объемом в 11 страниц, хранится у В. О. Мунца. Карандашная надпись рукой О. Р. Мунца: «15/XI 1940, исправленный редакцией Архитектура СССР экземпляр переслан в Москву 15/II 1941 г. О. М.».

[10] Рукопись (машинопись), объемом в 20 страниц, хранится у В. О. Мунца — доклад 10 января 1940 г.

[11] *Филибер Делорм* (примерно 1510—1570) — французский архитектор эпохи Возрождения и крупный теоретик, автор трактатов «Архитектура» (1567), «Новые изобретения, чтобы строить хорошо и дешево» (1561) и грандиозных дворцовых ансамблей (замки Сен-Мор и Анэ, 1540-е гг.; дворца Тюильри в Париже, начат в 1563 г.).

[12] *Жан Жермен Суффло* (1713—1780) — основоположник и крупнейший представитель французского классицизма XVIII в., строил много в Лионе и в Париже, в последнем, в частности, церковь св. Женевьевы в одноименном аббатстве.

[13] Церковь св. Магдалины (Мадлен) в Париже (впоследствии — храм Славы) начата в 1807 г. архитектором Б. Виньоном, закончена в 1842 г. Сооружена на месте начатой в 1764 году Контаном д'Иври и оставшейся незаконченной церкви Мадлен. Периптер коринфского ордера с двойным колонным портиком на высоком подиуме, к которому ведет широкая открытая лестница, должен был, по замыслу Наполеона, служить памятником побед «Великой армии»; в годы Реставрации превращен в церковь.

[14] Рукопись (машинописная), объемом в 10 страниц, хранится у В. О. Мунца. Первый вариант статьи, датированный 16 ноября 1940 г.

[15] Начиная со следующего абзаца приводится текст второго варианта рукописи, объемом в 12 страниц, датированной 8 марта 1941 г.

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ФОМИН

(1872—1936)

И. А. Фомин — русский архитектор, историк архитектуры, график, педагог, крупнейший представитель неоклассицизма в предреволюционной и советской архитектуре в первые двадцать лет ее развития (создатель и пропагандист концепции «пролетарской классики»). Многочисленные проекты и постройки Фомина, а также его теоретические взгляды играли большую роль в развитии архитектуры в нашей стране на протяжении почти всей первой половины XX века.

Фомин родился 21 января (3 февраля) 1872 года в Орле, в семье почтового чиновника. Он окончил классическую гимназию в Риге и три курса математического факультета Московского университета. Эти предварительные этапы образования несомненно способствовали формированию его творческого метода в архитектуре, развив и укрепив свойственные Фомину от природы черты логичного, рационального мышления, тягу к теоретическому осмыслению своей деятельности, к пониманию ее как последовательно развивающегося во времени процесса.

В 1894 году Фомин поступил на архитектурное отделение Академии художеств. Когда в связи со студенческими волнениями Академия в 1897 году объявила всех студентов отчисленными и потребовала от каждого повторной подачи заявления о приеме, Фомин на год уехал во Францию, где продолжал изучение архитектуры. По возвращении он сдал экзамен на право производства строительных работ и был помощником у ряда московских архитекторов: Л. Н. Кекушева, Ф. О. Шехтеля (в частности, проектировал интерьеры здания Художественного театра) и других, работавших в совершенно новом тогда стиле «модерн». Сам Фомин был одним из первых и наиболее талантливых представителей этого стиля в России. Он спроектировал и построил в нем несколько особняков, а также выступил в 1902 году одним из организаторов и главным экспонентом московской выставки «Архитектура и художественная промышленность нового стиля». Несколько интерьеров и десятки предметов обстановки, выполненные по проектам Фомина русскими и заграничными мастерами для этой выставки, отличались чувством стиля и высоким художественным уровнем.

«Модерн» привлек Фомина как художественное движение, поставившее своей целью создание стиля, стремившегося отражать современную ему эпоху, в противоположность бесстилью эклектики и казенному «русскому стилю». Сказались здесь также заграничные впечатления и некоторые установки общества «Мир искусства», на первых порах довольно активно пропагандировавшего этот стиль. Но декоративизм «модерна» быстро перестал удовлетворять Фомина, по складу своего таланта всегда тяготевшего к конструктивной логике, тектоничности, грандиозным масштабам, к композициям, построенным на

противоборстве сильных архитектурных масс.

После нескольких попыток объединить идеи «модерна» с традициями древнерусской архитектуры (проект ограды и келий Ферапонтова монастыря, проекты домов для художника К[оровина] и Московского общества художников) Фомин обращается к изучению другого периода в истории русской архитектуры — к классицизму, в первую очередь — к «московскому ампиру» (статья «Архитектура московского классицизма» в журнале «Мир искусства», 1904, № 7; серия открыток, изданных Обществом св. Евгении). Это представляло собой прямую параллель деятельности художников «Мира искусства», увлеченных тогда главным образом петербургским классицизмом. В классицизме Фомин увидел проявление «вечных» форм и законов архитектуры, которые неоднократно служили базой создания архитектурных стилей в разные эпохи и в разных странах.

Проблема стиля — основная проблема, занимавшая Фомина на протяжении всего творческого пути. Он начинает изучать закономерности сложения стиля, смену стилистических форм в русской архитектуре на протяжении XVIII—XIX веков. С этого времени его симпатии безраздельно отданы архитектурной классике.

Большую роль в формировании взглядов Фомина сыграл кружок «Мир искусства», участники которого во главе с А. Н. Бенуа изучали, неустанно пропагандировали и своеобразно «реконструировали» русскую культуру XVIII — первой половины XIX века. Из всех архитекторов того времени позиции Фомина полнее всего совпадали с позициями «мирискусников», с которыми он активно сотрудничал с начала 1900-х годов, а в 1910 году, при организационном возобновлении общества, вступил в него

формально. Видимо, под влиянием идей общества окончательно сформировались взгляды Фомина на развитие искусства как на эволюционный процесс на основе развития принципов классики. Со своей стороны, Фомин способствовал углублению понимания проблем архитектуры художниками «Мира искусства».

На какое-то время Фомин превратился в серьезного популяризатора и историка русского архитектурного классицизма. Он выявил, датировал, атрибуировал множество неизвестных или полузабытых материалов из истории русской архитектуры, дал анализы и оценки, прочно вошедшие затем в историю искусств. Наиболее полно эта деятельность суммировалась в его активном авторском участии в «Истории русского искусства» (т. 3, 1909), издававшейся под редакцией И. Э. Грабаря, и в организации «Исторической выставки архитектуры» (1911), оказавшейся этапным событием в изучении русского послепетровского зодчества.

Для формального завершения образования Фомин в 1905 году возобновил занятия в Академии художеств и закончил ее в 1909 году по мастерским Л. Н. Бенуа (архитектура) и В. В. Матэ (офорт). За получивший широкое признание дипломный проект курзала Фомину была присуждена заграничная командировка, во время которой (в 1909—1910 гг.) он целеустремленно изучал ордерную архитектуру Египта, Греции и Италии.

Исторические труды Фомина определили направленность его собственной творческой практики. В 10-х годах он спроектировал ряд жилых и общественных зданий, монументов, городских ансамблей и т. д. Осуществлена из них только часть, главным образом жилые дома-особняки и интерьеры больших квартир, законченные во всех

деталях своей отделки, меблировки и оборудования (дом Оболенского в Финляндии, дома Половцева и Абамелек-Лазарева в Петербурге и ряд других; все в начале 10-х гг.). Эти постройки представляют собой вдохновенные импровизации на темы архитектуры русского классицизма, чрезвычайно цельные стилистически. Новое время отразилось в них только в обновлении функциональных требований и уровня комфорта да в рисунке отдельных фрагментов (главным образом лепных и живописных), придающих благодаря умышленному использованию некоторых пластических особенностей стиля «модерн» своеобразную «пикантность» историческим архитектурным формам.

В 1915 году Фомин получает звание академика архитектуры. В эти годы он имеет много крупных заказов, побеждает на конкурсах, пользуется широкой известностью и авторитетом в профессиональной среде и у общественности. В проектах середины 10-х годов Фомин стремится перейти к более крупным масштабам и (отчасти в связи с этим) к использованию камня, что было характерно лишь для начального периода русского классицизма. Главным образом поэтому в его произведениях появляются мотивы итальянского ренессанса. Но спроектированные им крупные градостроительные ансамбли и общественные здания (проект застройки острова Голодай, известный как «Новый Петербург», проекты застройки Тучкова Буяна в Петербурге, курортных комплексов для Кавказа и Крыма, Николаевского вокзала, ряда банков, музеев и т. д.) остались неосуществленными.

Сразу же после свержения царизма Фомин вошел в Комиссию художников (так называемую «Комиссию Горького»), взявшую на себя руководство художественной

жизнью страны. Он был инициатором выбора Марсова поля как места для захоронения жертв революции и разбивал в натуре планировку братских могил. В 1919 году Фомин возглавил первую в советское время в Петрограде Архитектурно-планировочную мастерскую (при Совкомхозе города), где под его руководством была разработана широкая комплексная программа развития города (обязанности главного архитектора которого выполнял до середины 20-х гг. Фомин) и длинный ряд проектов градостроительного и объемного характера. Некоторые из этих проектов были осуществлены в натуре, несмотря на крайне тяжелые условия гражданской войны и хозяйственной разрухи (планировка партера перед Смольным, 1919; планировка Марсова поля, временные сооружения в комплексе домов отдыха на Каменном острове, памятник на братских могилах в Лесном — все 1920 г., и др.). Дух переживаемого времени Фомин стремился отразить в романтических и грандиозных конкурсных проектах Дворца рабочих и крематория (оба 1919 г.), по-новому трактуя принципы классической архитектуры: он усложняет пространственное построение композиций, добивается впечатления гипертрофированного масштаба, изменяет традиционные пропорции, отказывается от некоторых канонических деталей ордера.

В пору отсутствия практической строительной деятельности эти проекты играли роль творческих манифестов, провозглашавших мысли автора о путях развития архитектуры.

Влияние новых течений в искусстве (кубофутуризма, супрематизма, позднее — конструктивизма) на Фомина было лишь косвенным и своеобразным: он не принял ни новых принципов построения архитектурной композиции, ни новых форм, потому

что считал нежизненными и скоропреходящими любые принципы и формы, не опирающиеся на традиции классики. Но Фомин учел и воспринял такие черты новых течений, как стремление к простоте, к известной геометризации форм, к отказу от декора. В этом смысле выдвигавшаяся им концепция «пролетарской классики» отразила нечто из современных Фомину пластических исканий, хотя полностью опиралась на тектоническую систему ордерной архитектуры.

В творчестве Фомина неразрывно переплетались новаторство и эволюционизм. Он всю жизнь искал новых, еще неизвестных композиционных приемов и форм и очень внимательно относился к новым функциональным возможностям («только тот мастер прав, который ищет новых путей»), но, в то же время поиск, по Фомину, должен представлять собой развитие классических основ архитектуры («внося малое свое усовершенствование [...] вы сделаете больше, чем если выдумаете что-то совсем новое, никогда не виданное»). Поэтому Фомин упорно стремился в новых конструкциях, материалах, строительных приемах выявить те черты, которые, по его мнению, были созвучны принципам классики. В этом плане решались им вопросы: железобетон и классика, стандарт и классика.

Фомин считал, что новый советский стиль должен быть создан на основе своеобразной трансформации классических архитектурных форм — упрощенных, выявленных в своей полной чистоте и логичности, лишенных затемняющего суть дела декора. Он «изобретал» такие новые формы: колонны без утонения, без капителей и баз, спаренные колонны, колонны, стоящие прямо на земле, антаблемент, заменённый простой полосой, ступенчатый карниз из ряда нависающих прямых полок и т. д. Идеологические предпосылки — по Фо-

мину, определяющие формирование стиля — обусловливали, как он считал, главенство в советском архитектурном стиле простых, мужественных, строгих форм. Все эти особенности получили наиболее полное выражение в таких произведениях Фомина, как дом «Динамо» (1928—1931), дворовый корпус Моссовета (1929—1930), проект Дворца транспортной техники (1932), станция Московского метрополитена «Красные ворота» (теперь «Лермонтовская», 1934—1935).

Концепция обновления классики и при этом последовательная защита ряда достижений первого пятнадцатилетия советской архитектуры обусловили особую позицию Фомина в борьбе архитектурных направлений в пору обращения к использованию классического наследия. Поворот к классике он воспринял как подтверждение своей правоты. Но Фомин считал, что классика должна быть только «взята за основу», что от нее следует сохранить лишь принцип компоновки архитектурного сооружения как цельного, законченного организма и архитектурный «ордер как элемент порядка и дисциплины».

При этом Фомин принципиально выступал против ретроспективизма (характерен его отрицательный отзыв о доме Жолтовского на Моховой улице) и против получавшей распространение украшательской пышности.

С другой стороны, Фомин открыто признавал объективную ценность ряда «установок» новаторской архитектуры, чуждой ему в чисто художественном плане. Он отмечал, что «многие установки конструктивизма и функционализма были ценными достижениями нашей эпохи, вполне созвучными нашему новому быту», признавал, хотя и с оговорками, творческие принципы Гропиуса и Корбюзье. В горячих дискуссиях

начала 30-х годов Фомин объективно нередко был ближе к «конструктивистам», чем к «классикам», но такая позиция означала для него известную изоляцию. Не случайно в этой творческой борьбе, происходившей в основном в московской архитектуре, сторонники Фомина были, как правило, его учениками из Ленинграда, где классические архитектурные традиции никогда не прерывались.

Фомин стремился форсировать создание советского архитектурного стиля личным творчеством, не учитывая объективного характера процесса стилеобразования, в силу которого сам Фомин испытывал влияние возобладавших к середине 30-х годов тенденций к более близкому повторению исторических образцов и особенно к декоративному «обогащению» архитектуры (здание Совета Министров УССР, проекты Театра Красной Армии, Академии наук, санатория в Сочи и другие — все середина 30-х гг.).

Фомин умер 12 июня 1936 года, в период чрезвычайно активной творческой и общественной работы. Ряд его проектов был завершен его учениками. На протяжении долгих лет Фомин — наряду со Щусевым, Жолтовским и Щуко — рассматривался как один из тех, на чье творчество должна ориентироваться советская архитектура.

При этом в его творчестве больше ценились предреволюционные произведения и произведения самых последних лет, в которых проявлялись черты декоративного «обогащения» и критиковались аскетические идеи трансформированной «пролетарской классики».

Целеустремленное творчество Фомина представляет собой поучительный опыт. Его деятельность и сходные искания в современной ему мировой архитектуре (Перре,

Асплунд, Пьячентини, Обэр и другие) были своего рода принципиальными творческими экспериментами, проверившими границы возможностей использования традиционной ордерной тектонической системы в условиях современной функциональной типологии, ускоряющегося роста городов и начала бурного технического прогресса в строительстве. Опыт этих талантливых архитекторов наглядно показал весьма ограниченные возможности использования классики в условиях XX века. Но такой опыт был исторически необходим.

Литературные труды Фомина многочисленны и разнообразны, но они всегда касались проблем, определявших творческие позиции автора. Его теоретические взгляды отличались последовательностью, принципиальностью, неизменно соответствовали собственной творческой практике. Фомин выступал в печати как архитектор и градостроитель-практик, пропагандирующий свое творческое кредо, как историк и популяризатор архитектуры, как полемист и агитатор. Во всех случаях его выступления отличались убежденностью и темпераментом. До революции его выступления касались главным образом русской архитектуры XVIII—XIX веков — ее истории, места ее памятников в современном городе, роли русской классики в формировании творческих взглядов Фомина и его единомышленников.

В последние предреволюционные годы и после революции И. А. Фомин как сложившийся зрелый мастер выступал только по вопросам направленности архитектурного творчества.

В подборке высказываний Фомина использованы в основном публиковавшиеся, но рассеянные по труднодоступным изданиям материалы. В сумме они достаточно полно выявляют взгляды этого мастера.

О ЗНАЧЕНИИ ПАМЯТНИКОВ АРХИТЕКТУРЫ ДЛЯ ГОРОДА

1907 г.

[...] Почему же все это уничтожается и чем все это заменяется?

На первый вопрос те, к кому с подобными *«запросами»* обращаются, не смущаясь, смело отвечают: «Потребности времени, усиленное движение, трамвай, городская артерия [...] и пр. и пр.»! Все это довольно убедительно, но еще убедительнее то, что в культурной стране должны прилагаться все старания и усилия к тому, чтобы сохранять из прекрасного старого все, что возможно.

[...] Чернышев мост[1] мог бы быть сохранен, если бы часть движения от этой «артерии» была отвлечена другим мостом, который мог бы быть построен, напр., против Лештукова переулка. Но и построить новый и реставрировать старый оказалось *слишком дорого!* Но если исходить из этого соображения, то Эрмитаж напр., если бы оказалось слишком дорого содержать какую-нибудь часть его художественных сокровищ, мог бы их выкинуть? Городское управление в данном случае, как и дирекция любого музея, *обязано иметь средства* на поддержание в должном виде тех сооружений, которые представляют художественную ценность.

[...] Но допустим на один момент, что все это действительно «необходимо» уничтожить и заменить новым. Чем заменяются все эти замечательные произведения талантливейших архитекторов прошлых столетий? Вы думаете, город приложил все свои старания к тому, чтобы поручить эти новые сооружения наилучшим мастерам нашего времени? объявлял конкурсы? пригласил к участию лучшие художественные силы страны? Ничего подобного. Это было бы *«слишком дорого»!* Из экономии составление рисунков для новых мостов попросту поручается служащим в трамвайной комиссии. Экономия вещь похвальная, но не всегда и везде уместная, и если представители города Петербурга, столицы величайшей империи, не находят нескольких лишних сот тысяч на то, чтобы отдать в руки наилучших мастеров те сооружения, которые должны переходить из поколения в поколение и составлять красу и гордость страны и города, то им бы лучше отойти от руля большого корабля и прилагать свои силы в каком-либо другом, более скромном деле, где копеечный расчет действительно нужен и похвален.

Сохранить старое оказывается «слишком дорого»; создать новое лучшее тоже дорого и потому делается новое *посредственное.*

Прежде иначе поступали. Если разрушали, то для того, чтобы создать новое лучшее. Великий Растрелли перестроил совершенно Петергофский дворец, построенный талантливым Леблоном; гениаль-

ный Гваренги сломал построенный Растрелли Головинский дворец и построил свой новый; Томон построил свою дивную Биржу, сломав начатую на том же месте Биржу Гваренги [2].

Томон ломает Гваренги, Гваренги — Растрелли, Растрелли — Леблона — эти люди имели некоторое право ломать: взамен они создавали новое лучшее. Превосходные работы одного мастера сменялись гениальными произведениями другого... Но когда мосты работы Росси [3] заменяются произведениями случайных лиц, работающих в трамвайной комиссии, то невольно рождается вопрос и боязнь: а что если эти лица и их произведения окажутся ниже Росси?

Конечно, если в конце концов взамен десятка уничтоженных мостов Петербург получит десять новых дивных произведений, первоклассных, достойных истории сооружений, то, потужив о погибшем прекрасном старом, я первый сказал бы: честь и слава нашему времени и нашему городу и его представителям! Но не знаю... придется ли? [4] [...]

1915 г.

[...] В противоположность двум моим соконкурентам я начал свою композицию, исходя из идеи необходимости сохранения старинного здания Тучкова Буяна [5] [...] Архитектура его настолько парадна, что не хочется, действительно, верить, что оно построено для склада пеньки. Вот эта «дворцовость» его вида и целый ряд других обстоятельств подсказывают, что при проектировании новых зданий на Буяне надо его сохранить и указывают, как можно его использовать.

Вот эти соображения: 1) стоимость этого здания, если считать его как построенное вчерне, составляет 600—700 тысяч рублей — зачем же терять эти сотни тысяч рублей? 2) сломка стен этого здания при почти саженной толщине должна стоить около 50 тысяч рублей; 3) если есть задача устройства музея старого Петербурга [6], то не правильно ли прежде всего подумать о том, чтобы приспособить под него какое-нибудь старинное здание для того, чтобы получить гармонию между наружным видом здания и его содержанием, как это сделано, например, в Париже в Musée de Cluny [7]; 4) если, кроме того, музей должен вмещать огромные предметы, как, например, вагоны трамвая, пожарные машины и лестницы, паровозы и пушки и пр., то разве это не чудесный случай использовать для этой цели огромные, 11-аршинной высоты помещения Тучкова Буяна? 5) наконец, вправе ли мы, еще не зная, кто автор этого здания, без особого повода и нужды его разрушать? Не надо забывать, что в старое время для постройки таких, казалось бы,

чисто утилитарных сооружений приглашались лучшие архитекторы-художники; так, например, Соляной Буян строил архитектор Томон, Новую Голландию — де-Ламотт, новое адмиралтейство — Анерт [8], торговые ряды на Васильевском острове — Гваренги и пр. [9] [...]

Итак, все говорит за сохранение «дворца». Единственным соображением против является то обстоятельство, что присутствие этого здания значительно стесняет композицию генерального плана. Конечно, гораздо проще сравнять его с землею и, получив таким образом чистую территорию в 24 десятины, начать свою композицию. Однако я считаю этот довод к уничтожению одного из памятников «Петербургской седины» довольно слабым и полагаю, что архитектор должен сделать над собою усилие и заставить себя найти остроумное решение и выход из положения без посягательств на старину [10].

ТЕКУЩИЕ ВАНДАЛИЗМЫ [11]. 1908 г.

[...] Но наша старина, как и памятники искусства, не имеет защитников. Врагов же много: президиум думы, Дворцовое управление, врачебный персонал, граф миллионер и пр., и пр., и пр.

Дождемся ли мы когда нибудь, чтобы проникло наконец в публику сознание о том, что памятники старины и искусства — драгоценное достояние государства, что они должны быть неприкосновенны, заботливо охраняемы и поддерживаемы в должном виде, каких бы денежных затрат это ни стоило?

По-видимому, нет.

По-видимому, нужны законы. А их нет! А те, что есть, давно устарели и бессильны в борьбе с непрерывными уничтожениями и искажениями.

ОБ ОКРАСКЕ СТАРИННЫХ ЗДАНИЙ

1907 г.

[...] У нас в России, где нет камня и где, следовательно, нет игры швов на фасаде и очаровательных тонов стареющего и вечно меняющегося с годами и столетиями камня, — окраска зданий является необходимостью. Это не выдумка обывателей, а изобретение гениальных мастеров прошлых столетий, освященное долголетним опытом. Традиции в этой области должны быть священны, и также

нельзя изменять старинную окраску старинных зданий, как нельзя их переделывать и перестраивать [12]. [...]

1908 г.

[...] Александринский театр с Театральной улицей и Чернышевой площадью [13] до сих пор все еще остается лучшим образцом старинной окраски и убедительным примером для тех, кто не одобряет принятого не только у нас, но и в Италии способа окраски оштукатуренных зданий в два цвета [...] окрашенные по старинному, эти здания дают Петербургу свой, совершенно своеобразный характер — ту привлекательность и интерес, которыми выделяется Петербург среди других столиц Европы [14].

1910 г.

Вопрос об окраске старинных зданий Петербурга начинает занимать художников и даже публику. И совершенно правильно: всякий петербуржец должен быть в этом заинтересован. Подобно тому как мы заботимся о мебели и обоях в своем доме, так приятно и необходимо подумать о том, чтобы город, в котором мы ежедневно ходим и ездим, имел красивый вид. Окраска старинных зданий — вопрос немаловажный. Конечно, нужно, чтобы окраска всех хотя бы общественных зданий была в руках комиссии из художников и архитекторов. Должна быть выработана целая система или, так сказать, план окраски старых зданий Петербурга. Нельзя выработать определенного правила, красить, например, здания александровской эпохи в такой-то, а николаевской в такой-то цвет. Нельзя также во всех случаях придерживаться старинных примеров, а нужно скомпоновать окраску домов так, чтобы и ensemble выигрывал и каждое в отдельности здание не теряло. [...]

Вообще окраска в один тон, кажущаяся на первый взгляд весьма серьезной и благородной, на деле далеко не выгодна для здания и часто убивает всю его красоту. Там, где строят из камня, к красоте архитектурных форм прибавляется красочный эффект различных оттенков камней и прелесть патины времен, неминуемо покрывающей все здание. Никому в голову не приходит окрашивать уже богато и разнообразно расцвеченный самой природой камень. Там же, где камня нет, архитектурную композицию полезно, а иногда и необходимо дополнять удачною окраскою.

Так, хорошо бы окрасить в два цвета здание министерств и бывший Экзерциргауз на Дворцовой площади. Здание министерств для такого большого протяжения обработано, быть может, несколько

однообразно и слепо (за исключением богатой арки центра) и, конечно, оно много выиграет от окраски в два тона.

Серый с белым был бы так же хорош, как и желтый с белым. Предпочтительнее первый, дабы не повторять окраску двух близко стоящих больших зданий Адмиралтейства и Сената с Синодом [15]. Что касается арматур и статуй, то безусловно не следует их делать черными. Доказательство рядом: как только на центральном корпусе Адмиралтейства почти черные статуи перекрашены были в белые — все здание выиграло несравненно.

Окраска арматур в черный цвет есть подражание бронзе. Однако гипс, покрытый черной клеевой краской, ничуть на бронзу не походит и только тяжелит композицию. Детали лепки исчезают в черной массе. На арке Росси эти резкие пятна на однообразном розоватом фоне выглядят совсем плохо [16]. [...]

О ПРАЗДНОВАНИИ ЮБИЛЕЕВ ЗНАМЕНИТЫХ ЗОДЧИХ [17]. 1910 г.

[...] Мы пышно празднуем юбилеи литераторов и совершенно забываем о зодчих, имена которых, по их значению в истории русского искусства, можно смело поставить наряду с именами корифеев русской словесности.

Публика даже не знает произведений наших архитекторов, не замечает, не любит и не ценит их. Не только публика, но и специалисты; не только отдельные лица, но и сам город в лице городского самоуправления и других учреждений, в ведении которых находятся здания, безразличны к лучшим памятникам зодчества. И вот одно из самых лучших произведений русской архитектуры — Адмиралтейство Захарова — так скрыто садом, что его ниоткуда не увидать. Не было бы достойным чествованием имени Захарова, если бы ко дню его юбилея были пробиты три просеки в Александровском саду, соответственно трем центрам длинного фасада Адмиралтейства? Или по крайней мере одну, но так, чтобы главный корпус здания открылся на три улицы: Вознесенский, Гороховую и Невский [18]. [...]

Через три года юбилей Воронихина [19], строителя Казанского собора. И по отношению к нему есть такой же случай почтить достойным образом память строителя, открывши одну из его построек, в настоящее время ниоткуда не видную. Это решетка Казанского собора.

В одном из архивов. [...] мне удалось найти интересный воронихинский проект построения второй колоннады Казанского со-

бора. Из этого проекта ясно, какое большое значение придавал Воронихин полукруглой площади с западной стороны собора.

Вот бы где поставить памятник строителю его! Так поступили бы, конечно, в любой другой столице, где ценят и берегут то, что составляет украшение города.

Так должны поступить и мы, и это было бы лучшим способом отпраздновать юбилей знаменитого зодчего [20].

ИСТОРИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА АРХИТЕКТУРЫ В С.-ПЕТЕРБУРГЕ [21]. 1908 г.

[...] Выставка будет разделена на пять отделов: Петра I-го, Елисаветы, Екатерины II-й, Александра I-го и Николая I-го. [...]

Громадное большинство материала собрано по разным архивам, но немало доставлено также и частными коллекционерами. Незначительная часть прислана родственниками или, вернее, потомками знаменитых архитекторов (Росси, Витберг, Висконти [22]). [...]

Решено выставку составить исключительно из оригинальных работ; по возможности собственноручных или хороших старинных копий. Фотографий с натуры и с чертежей не будет.

Собранный уже весьма многочисленный материал наглядно иллюстрирует историю русской архитектуры за 2 прошлых столетия. Все настолько ново, невиданно, ценно и интересно, что действительно выставка эта явится событием в архитектурном мире.

В настоящее время насчитывается уже до 70 авторов. Из них Гваренги, Росси, Томон, Захаров и др. — звезды первой величины, говорят сами за себя. Другие, как, например, Стасов, Руска [23], благодаря новым найденным их работам оказываются также первоклассными мастерами.

Самую интересную группу составляют авторы, которым приписывались все наиболее блестящие постройки и о которых, в сущности, мы так мало знали. Оригинальных работ их никто никогда не видал и увидеть их было всегда мечтою тех, кого интересовала история русской архитектуры. Таковы: Баженов, Казаков, Камерон, Ринальди [24]. Работы почти всех их уже найдены; некоторые из них — блестящие, несравненные по красоте и силе.

Необыкновенный интерес представляет гр. Растрелли, между прочим, проекты его к Зимнему дворцу. [...]

Есть такие бесценные вещи, как работы Трезини [25] с собственноручными надписями императора Петра I-го.

Бесконечно интересны также работы художников-декораторов, как Лагрене, Скотти, Гонзаго [26]. Работы этого последнего особенно хороши; это — второй Piranesi [27].

Помимо этих первоклассных мастеров есть работы еще целого ряда талантливейших архитекторов, как, например, Михайлова, Мельникова, Шарлеманя, Волкова, Писцова, Павлова [28], Висконти и других, из которых каждый мог бы составить украшение любой архитектурной выставки. [...]

За второй группой следует третья — многочисленный ряд более скромных мастеров, имена которых перечислять в этой краткой заметке было бы скучно, так как они ничего не говорят без иллюстраций.

Но и эта группа, с точки зрения исторической, необыкновенно интересна. Уже прежде всего потому, что она характеризует эпоху еще более, чем работы первоклассных художников. Тут улавливается то основание, те элементы, которые составляют суть стиля, тут постигается то, что составляло предмет всеобщего увлечения, что вошло в жизнь и навсегда осталось в истории. Каждый раз, когда создавался стиль, все мастера в столице и провинции работали в одном и том же направлении, не стыдясь подражать друг другу. И в этом — залог силы.

В наше время, напротив, каждый хлопочет о том, чтобы быть индивидуальным, каждый хочет выдумать «свое», делает *нарочно не так,* как другие, и в результате нет не только господствующего стиля, но не видно даже тех вожаков, которые обещали бы хоть в будущем стать во главе какого-то общего увлечения, долженствующего наконец выразиться в новом [29].

Резкую разницу с работами нашего времени представляют произведения старых мастеров и с точки зрения техники проектов.

Скромность исполнения была общепринята: ни красочных акварелей, ни сложных пейзажей и «ахового» неба никто себе не позволял. Все вещи исполнены в одном тоне: тушью или сепиею. Все внимание художника сосредоточено исключительно на красоте линий и пропорций.

Впервые акварель и пейзажи появляются у Штакеншнейдера [30] в 40-х годах — как раз, когда кончается последняя из блестящих эпох архитектуры, эпоха Александра I-го, когда «empire» сменяется погонею то за русским стилем, то за ренессансом, то за повторением совершенно случайных, чуждых нам стилей. [...]

Мы так мало знаем свою отечественную архитектуру и так мало, к стыду нашему, до сих пор ею интересовались, что не только для публики, но и для специалистов архитекторов и художников найдется много нового, бесконечно интересного и поучительного материала. Если прибавить к тому, что большинства собранных вещей никто никогда не видел, что все лежит и лежало десятки лет, иногда и целое столетие, в пыли архивов, никем не тронутое и что по

окончании выставки все вещи снова вернутся в свои могилы, то интерес к такой выставке возрастает вдвое. [...]

Выставка будет богато декорирована и обставлена старинной стильной мебелью из Зимнего дворца и царскосельских дворцов и павильонов [31]. [...]

О РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ НАЧАЛА XIX ВЕКА. 1911 г.

[...] Для французов это стиль «empire», но русским естественнее называть его александровским стилем [32]. Этот новый русский стиль получил такое же широкое распространение среди мелких обывателей, как и среди богатого дворянства. Во всех почти губерниях, в больших каменных постройках и в маленьких деревянных домиках с мезонинами, в церквах и казармах, в мебели, утвари, одежде — до сих пор мы встречаемся с остатками александровского стиля, и это обстоятельство лучше всего подтверждает возникшую теперь у многих мысль о том, что русское искусство не следует искать только в образцах так называемого «русского стиля» в тесном смысле этого слова [33].

Переход от той стадии классицизма, который мы называем екатерининским стилем, к александровскому стилю совершился постепенно. Источник этого значительного художественного течения заключается в героическом характере истории того времени. [...]

Подобно Наполеону, Александр I отдавал предпочтение молодым мастерам, не боясь, в обход стариков, поручать им наиболее ответственные сооружения. Наглядным тому примером служит история постройки петербургской Биржи, которая была заложена и даже доведена до высоты полутора саженей над землей по проекту знаменитого Гваренги, а построена в настоящем своем виде Томоном.

Мало-помалу корифеи архитектуры екатерининских времен — Камерон, Гваренги и др. — стали сходить со сцены, уступая место новому поколению художников, которые как дети героической эпохи не только сравнялись со своими талантливыми учителями, но и превзошли их [...] Любовь к архитектуре была настолько велика у Александра I, что он не прекращал занятий строительством в самые тревожные годы своего царствования. «Петербург захотелось ему сделать красивее всех посещенных им столиц Европы», — говорит Ф. Ф. Вигель. Для этого придумал он учредить особый архитектурный комитет под председательством Бетанкура» [34] [...] В состав этого комитета вошли исключительно молодые силы: Стасов, Росси, Модюи [35] и Михайлов. Из них, по свидетельству Вигеля, только Росси

мог указать в то время на возведенные им в столице памятники, и тем не менее все четверо оказали отечественному строительству неоценимые услуги [36].

Молодым зодчим начала XIX столетия удалось, после четырех веков искания их предшественников, уловить наконец сущность классики [37], заключающуюся не только в колоннах, профилях и пропорциях, а в известных принципах, на которых построена великая античная архитектура. Схема этого канона красоты, отличающая новую классику от прежних подходов к античному искусству, может быть сведена к следующим немногим положениям. Простота и ясность плана — принцип, утерянный в эпоху барокко и восстановленный, и то лишь несколькими наиболее строгими мастерами, к концу XVIII века, является краеугольным камнем архитектуры начала XIX века. Из плана стали изгонять всякую кривую линию, даже эллипс, допуская только прямую и круг, который входит в композицию или полностью, или в виде полуокружности: четверть окружности встречается очень редко, а более мелкие ее деления совершенно не допускаются. Идеалом формы наибольшего упрощения плана являются, таким образом, круг, квадрат и прямоугольник; даже крестообразная форма считается излишним усложнением. Другим краеугольным камнем нового канона является простота фасада. Красоту здания составляют хорошо найденные пропорции стены и отверстий в ней; идеалом считается гладкая плоскость стены, с которой изгоняется почти всякая орнаментация: картуши, гирлянды, рамки, тяги. Исключение делается лишь для колонны, остающейся неизменным украшением фасада; но применение ее ограничено другим принципом — требованием логичности архитектурных форм. В александровской классике колонна не допускается как простая декорация: она всегда работает, поддерживая архитрав и фронтон. Совершенно изгоняется раскреповка, этот любимый прием барокко; уменьшается число пилястр; все реже пилястра соответствует колонне. Неизбежным следствием требования простоты фасада была экономия орнамента, который применяется в самом ограниченном количестве и для того только, чтобы подчеркнуть суровую гладь стены. При этом он является накладкой на нетронутую плоскость стены, а не помещается в нишах, как это практиковалось в XVIII веке. Если к этим принципам присоединить лаконичность композиции, немногими, скупо отпущенными формами достигающей впечатления торжественности, роскоши и грандиозности, а также монотонность форм, не боящуюся повторений одной и той же хорошо сочиненной детали, то получается исчерпывающий перечень средств, с помощью которых художники александровской эпохи взялись за возрождение античного мира. Но это было не простым повторением

древних форм, а созданием нового стиля, причем дух древних зодчих вселился в новых мастеров и дал им то спокойствие, величие и благородство, перед которым преклонился мир.

Все сказанное выше в общих чертах об александровской эпохе относится целиком и к наиболее яркому ее выразителю — архитектору Адриану Дмитриевичу Захарову (1760—1811).

[...] Если у некоторых других больших мастеров этой эпохи можно найти произведения более строгие по стилю — как Биржа Томона, или по пропорциям — как Университет Жилярди [38], то никто из них не отразил в своих созданиях в такой мере, как Захаров, индивидуальность русского классицизма начала XIX века.

Эта индивидуальность сказалась и в разработке плана, и в пропорциях фасадов, и в деталях.

Характерной для русских зодчих чертой разработки плана является его чрезмерная растянутость, вызываемая не только привычкой строить не выше двух этажей, но и вообще стремлением увеличить площадь застройки, которое можно объяснить только русской «ширью». Так было и в плане Адмиралтейства: вместо того чтобы скомпоновать один или несколько центральных корпусов и заполнить интервалы оградой, зданием охвачена громадная площадь. Удобное расположение отдельных помещений и их взаимная коммуникация были умышленно принесены в жертву впечатлению могущества, простора и необъятности; при взгляде на это единственное в своем роде сооружение нельзя не сказать, что построено оно в России.

Несмотря на колоссальную длину, в 190 саж., фасада, Захаров так умело справился с его композицией, что в нем нет ни скучности разбивки, ни досадных повторений: он ввел три центра, из которых главный построен на совершенно ином приеме, чем два других. [...]

В пропорциях архитектуры Захарова не следует искать строгости и законченности произведений греков и римлян или хотя бы Палладио [39]; но это именно те пропорции, неуловимые законы которых угаданы русскими мастерами; которые придают уют, теплоту и очарование обширным дворцам, как и миниатюрным особнякам; которые, наконец, отличают русскую классику от классики других стран. Определение особенностей пропорций стиля Захарова могло бы составить задачу научного трактата; искать же их надлежит в следующих признаках: 1) пропорции окна — не два квадрата, а меньше; 2) колонны всех ордеров по длине имеют minimum, а не maximum диаметров; 3) деление архитрава, фриза и карниза не совпадают с делениями греческими и римскими; по большей части карниз меньше, а архитрав с фризом сильно разнятся, а иногда тот или другой и вовсе отсутствуют; 4) фронтоны обладают небольшим

подъемом; 5) деление на этажи однообразнее, чем, например, у итальянцев; 6) гладкая плоскость стены доминирует над прочими частями композиции [40]. [...]

О ПРОФЕССИИ АРХИТЕКТОРА. 1915 г.

[...] По роду нашей деятельности мы, архитекторы, являемся более, чем другие техники, энциклопедистами: сегодня нам дают строить доходный дом, завтра — театр, через год — вокзал, казарму, банк, больницу, особняк... Постоянное разнообразие задач заставляет и приучает архитектора разбираться в самых сложных и всегда новых вопросах, заставляет его изучить все многосложные требования, предъявляемые жизнью больших, культурных городов и не только здесь у нас, но и за границею, и всегда быть в курсе дела всех новейших приемов и усовершенствований в этой обширной области [41]. [...]

НАДПИСИ НА ПРОЕКТАХ СООРУЖЕНИЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ. 1920 г.

Мы разрушим, мы отстроим — вся сила в нас самих.
На развалинах старого строя мы воздвигнем новый, лучший мир.
Мы превратим весь мир в цветущий сад.
Мы разрушим старое, убогое, чтобы строить новое прекрасное.
Мы разрушим старое гнилое, чтобы созидать новое здоровое [42].

АРХИТЕКТУРНАЯ МАСТЕРСКАЯ ПРИ ОТДЕЛЕ БЛАГОУСТРОЙСТВА [43]. 1919 г.

Организация при Отделе благоустройства нового учреждения, Архитектурной мастерской, вызвана самой жизнью, ее насущными потребностями. Задачи ее намечены следующим образом: I) составление общего и детальных планов будущего Петрограда, II) принятие мер по агитации различными способами идей перепланировки города и III) организации музея городского строительства.

При составлении как собственно плана города, так и вообще всех проектов и начинаний, имеющих к нему отношение, необходимо исходить из потребностей не только сегодняшнего дня, но и принимая в расчет прогрессивное развитие Петрограда, надо смотреть значи-

тельно далее вперед, на столетие и больше. При этом впереди всего надлежит поставить исполнение рациональных работ, отвечающих нуждам всего населения. [...]

Переходя в художественную область, следует отметить заботы о сохранении и сбережении всех старых красот города и облечение в строго художественную форму всех новых замыслов.

[...] Работы Архитектурной мастерской разбиваются на шесть основных групп, а именно:

1) Урегулирование движения: новые проспекты, улицы, площади, изменение старых; новые линии трамвайных путей и других путей сообщения; вопросы перенесения вокзалов, вопросы кратчайших путей сообщения между важнейшими пунктами города; вопросы разгрузки движения для перегруженных улиц и пр.

2) Забота об увеличении и рациональном распределении зеленых площадей. Урегулирование старых насаждений; создание новых парков, приведение в порядок и увеличение площадей старых парков, создание зеленого пояса для всего Петрограда, устройство новых больших и малых скверов и пр.

3) Проектирование новых общественно полезных сооружений: например, общественные бани, здания и площади для всех видов спорта, стадион, рабочие поселки, типовые застройки рациональных жилых кварталов города и пр. [44].

4) Восстановление старинных красот города: очистка от позднейших наслоений как отдельных зданий, так и целых архитектурных ансамблей, окончание незаконченных замыслов больших архитекторов прежних эпох.

5) Проектирование новых кварталов как в черте города, так и на окраине по типу городов-садов. Изменение границ города, разработка вопроса о будущем вероятном росте города и пр.

6) Вопросы новой красоты города: проектирование новых архитектурных ансамблей, отдельных сооружений больших и малых, напр. набережных, мостов, решеток, трамвайных столбов, павильонов метеорологических, павильонов для публикаций и др.; вопросы постановки памятников и перенесения на новые места старых и пр. [...]

О НАСАЖДЕНИЯХ [45]. 1919 г.

[...] Вековая бессистемная планировка города вместе с вопиющей жадностью к застройке всякой свободной пяди земли в центральных частях города с целью возможно выгоднейшей ее эксплуатации привели к печальному результату в смысле санитарном и художественном.

Петроград — молодой, сравнительно, город, раскинувшийся на лесной площади, совершенно свободной при его основании как от построек, так и от каких-либо стеснительных условий планировки, связанных с правами былых земельных собственников, к XX столетию обратился в поселение, чрезвычайно бедное не только парками, садами, скверами и бульварами, но и просто площадками, где можно было бы на просторе расправить и легкие и ноги (детские, в особенности).

[...] В то же время, параллельно с варварской застройкой свободных пространств [...] буйно стали подымать все выше и выше свои головы деревья в небольших скверах, разбитых перед монументальными зданиями. Плохо скомбинированные, топорно разбитые насаждения эти все больше и больше стали их закрывать, нарушая тем в корне творческую идею красоты строителя-художника.

Так, например, несколько особенно разросшихся деревьев Александровского сада закрывают вид на одно из наиболее совершенных зданий столицы — Адмиралтейство — со стороны Невского, Гороховой и Вознесенского. То же самое замечается и в Михайловском сквере перед Русским музеем, здесь фасад дворца закрыт со стороны Невского и Михайловской улицы. Небольшая Чернышева площадь обезображена, точно воткнутой в землю шваброй, густо насаженными деревьями Ломоносовского сквера, закрывающими фасады зданий бывших министерств Народного просвещения и Внутренних дел.

[...] Заботливое отношение к развитию площади насаждений не исключает, однако, необходимости к подчинению художественным требованиям. В частности, нельзя мириться с несуразными зарослями, которые так и просятся, чтобы их превратили в цветники, кустарники и газоны. Правда, вырубка здоровых деревьев в городских садах временно производит тяжелое впечатление, но для развитого художественного взгляда представляется недопустимым варварством постоянное, год за годом увеличивающееся закрытие художественного творчества — своего рода длительные похороны. И происходит это от произвола рядовых садовников, которые делали насаждения, так сказать, наобум, без целесообразно продуманного соответствия с планом прилегающих сооружений [46]. [...]

РЕВОЛЮЦИЯ И ЗАДАЧИ НОВОГО СТРОИТЕЛЬСТВА [47]. 1925 г.

Результатом большинства революций была смена одной власти другой; жизнь же страны и особенно жизнь масс в сущности не менялась.

Октябрьская же революция, напротив, привела к коренному изменению всего строя страны. Не только исчез совершенно господствовавший класс аристократов, но сведены к нулю и другие классы: духовенство, купечество, офицерство и класс просто богатых людей, живших на средства, скопленные отцами. Остается один лишь класс трудящихся, активных работников, равных между собой в социальном отношении и уравниваемых все более и более в отношении своего заработка. Это уже настоящий, в буквальном смысле слова, переворот, и совершенно естественно, что он должен привести к иному, новому быту.

Отсюда прямое следствие: все формы жизни страны должны неизбежно в корне обновиться. В частности, жилище гражданина, всегда тесно связанное с укладом жизни, — должно найти себе новое выражение; должно и найдет, несмотря на все трудности и препятствия, — сама жизнь этого потребует.

И наша задача, техников — спецов по строительству, — идти навстречу этим новым требованиям. Нужно твердо усвоить себе, что недостаточно класть заплаты на старое, перестраивать и приспосабливать существующее, идя путем полумер, а нужно искать напряженно новых форм и использовать все пути и средства для осуществления их. Тем самым, помогая вводить быт гражданина в новое русло, мы будем способствовать проведению коммунизма в жизнь. Если пропаганда идей сопровождается реальными достижениями более совершенных форм жизни, то это есть залог успеха и стойкости нового учения.

[...] Я не могу касаться иных форм нового строя, кроме вопроса жилища, но и в одной этой области можно сделать неожиданно много [...] если вникнуть в существо пяти предлагаемых ниже вопросов, то значительность их и идейное значение при рациональном их разрешении будут неоспоримы.

1. Дома рабочих

О том, как дурно обставлены рабочие в отношении их жилищ не только в России, но и во всем почти мире, так много писалось и говорилось, что повторять это излишне [...] Наука о жилищном строительстве уже дала много формул для рационального строительства домов рабочих [...] Тут возникает вопрос, а что же строить? Есть сторонники коттеджей, сторонники блоков, сторонники квартирной системы [...] но решит вопрос лишь сама жизнь. Мы же должны помогать его решению строгим анализом преимуществ и недостатков всех систем, учитывая при этом наши особые условия [...] Желание иметь для себя отдельный дом, особняк, понятно, но разве это не

есть в некотором роде барство? Быть настолько брезгливым, чтобы не желать встречаться на одной лестнице со своим соседом, — разве это не звучит как нечто чужое в нашей новой жизни. Между тем это стремление к полной изоляции от соседей приводит неизбежно к жилью в два этажа, что вряд ли удобно и несвойственно русскому человеку [...] Сторонники коттеджа пробуют доказать, что он обходится не дороже квартиры. Это возможно лишь при суррогатной системе за счет качества постройки, но при равных условиях, при постройке домов из кирпича и солидности всех прочих конструкций особняк несомненно дороже. Таким образом, можно предсказать, что и по существу и в отношении стоимости квартирная система у нас будет предпочтена особняковой, и наше, проектировщиков, дело довести до совершенства этот тип домов [48]. [...]

II. Дома городских жителей

Когда речь идет о рабочих поселках, то мы говорим «надо строить вновь», не приходится говорить того же о жилье для городских жителей; города уже построены, и тут невольно нужно думать о перестройках и приспособлениях; но и этот вопрос не менее острый, чем жилье рабочих. Городские квартиры построены или на богатого обывателя с ненужно большой площадью и часто с ненужной мещанской роскошью, или, напротив, для мелкой городской бедноты — убогие и антисанитарные. Теперь — в эпоху социального равенства, ни те, ни другие квартиры не удовлетворяют потребностям нового быта. Система уплотнения приводит, почти всегда, к тому, что невольные соседи отравляют существование друг другу; создаются условия жизни невыносимые. Перепланировка квартир при помощи переборок, темных коридоров, превращение ванных комнат в жилые и чуланов в спальни и тому подобных приемов недопустима. Нужна капитальная перестройка домов на новый тип с небольшими квартирами, но снабженными всеми удобствами и согласованными с новейшими требованиями гигиены. Для целей лучшей освещаемости и проветривания должны быть уничтожены односветные корпуса и в связи с этим перепланированы участки с образованием больших дворов с детскими площадками или скверами. Это трудная работа, но рано или поздно она должна быть осуществлена и, вероятно, не жилтовариществами, а самим правительством в каком-то постепенном, поквартальном порядке. Дома, которые не поддадутся такой коренной перестройке, должны быть отданы под конторы, склады и проч. или быть перестроены под совершенно новый тип жилья, который должен народиться при условиях нашей современности, а именно:

III. Коммунальные дома

Идеи коммунизма при воплощении в жизнь неизбежно приведут и к коммунальной системе жилья. Раскрепощение женщин возможно лишь при переходе к этой системе. Следовало бы подумать и о раскрепощении мужчин. При индивидуальном жилье не только женщина убивает весь свой день на свой дом, но и мужчина отдает часть своего дня на работу по дому: колка дров, топка печей, помощь жене по всем видам хозяйства и проч. и проч. Было бы идеалом освободить и женщину и мужчину от этой черной работы, мешающей возможности отдавать свой досуг на служение обществу, науке или искусству. Выходом явится коммунальное жилье в коммунальном доме. Обыкновенно говорят, что подобные начинания всегда кончались неудачей и коммунары расходились. Это не удивительно, потому что одной идеи мало, нужна организация. Если собрать группу людей, кое-как их разместить, снабдить их убогое общежитие плохой столовой и не дать им минимального комфорта, то недолговечность такого сожительства предречена заранее.

Напротив, если вообразить себе обширный дом, прекрасно оборудованный, залитый светом, где каждый участник имеет свои, хорошо от других изолированные комнаты, снабженные всеми удобствами и уютные, когда в этих комнатах не моют посуды, не стирают белья, обед в ресторане удовлетворяет и взрослых и детей, когда есть читальня, клуб, хорошо оборудованные ясли, комната для игр и спорта и т. д., и если все это обходится дешевле, чем жизнь в индивидуальной квартире, то такой союз людей не распадется.

Мы, архитекторы, в предвидении этого будущего, сочиняя проекты таких идеальных домов коммунального жилья, помогаем продвижению идей коммунизма [49].

IV. Коммунальные поселки

Тот же принцип должен лечь в основу и проводиться для загородного жилья, как временного, так и постоянного [...] В прежние времена «летняя дача» была уделом лишь богатых людей; теперь это должно быть доступно каждому трудящемуся. Тут система коммунального жилья еще более уместна и нужна, чем в городе. [...]

V. Поселки отдыха

Задача техника-строителя должна заключаться не только в том, чтобы отвечать на поставленные ему задачи и удовлетворять предъявленным требованиям, но и быть инициатором в продвижении

в жизнь тех идей в сфере его специальности, которые укрепляют общий строй государства. [...]

В дореволюционное время каждый, кто только мог, старался скопить денег на черный день, на старость. Если это не удавалось, ему предстояла печальная участь кончить жизнь богадельным стариком, то есть быть почти на положении нищего, которого «призревают» на деньги какого-нибудь «благотворителя». Это унизительно и теперь недопустимо. Теперь этот вопрос должен быть разрешен самими трудящимися в союзе с государством на иных началах. Вот одна из перспектив возможности такого решения: каждый трудящийся добровольно отчисляет определенный процент из своего заработка в течение всей жизни на «поселок отдыха». Правительство, идя навстречу, ассигнует соответствующую сумму в виде аванса на сооружение таких поселков в Крыму, на Кавказе и других здоровых местностях. Каждый трудящийся по истечении известного срока службы получает право на пожизненное пользование ячейкой в 1, 2 или 3 комнаты в таком поселке отдыха, в коммунальном строе которого он принимает участие, если он не потерял еще трудоспособности, и где он доживает свой век как пенсионер государства, если уже не способен к труду.

[...] Вот те пять основных задач нового строительства, в которых мы, технические силы, нужны государству и можем плодотворно применить свой труд. [...]

ИЗ ПОЯСНИТЕЛЬНОЙ ЗАПИСКИ К КОНКУРСНОМУ ПРОЕКТУ ПАВИЛЬОНА СССР ДЛЯ МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКИ ДЕКОРАТИВНЫХ ИСКУССТВ В ПАРИЖЕ. 1924 г.

1. Павильон СССР не должен быть похож [...] на павильоны буржуазных стран; он не должен походить и на русские сооружения дореволюционного времени. Поэтому я делаю его в новом стиле, однако не прибегая к приемам кривляния и ультрафутуристических подходов, которые и трудно осуществимы и слишком кричащи. Я позаботился главным образом о том, чтобы стиль павильона отражал характер рабоче-крестьянского правительства страны: поэтому архитектура моя носит несколько утилитарный характер и совмещает декоративно-выставочный характер с элементами фабрично-заводского строительства, что ясно из перспективного рисунка [50].

2. В центре композиции предполагается большая скульптурная фигура рабочего в позе «Зовущего». Все архитектурные формы со всех сторон устремляются к нему — символ того, что все народности

стремятся присоединиться к зову рабочего и соединиться в СССР. Для этой центральной фигуры я предлагаю уже существующую (в глиняной модели) скульптуру, сделанную для памятника товарищу Артему в Донбассе, но не использованную для этой цели [51]. Служа одновременно идеям СССР, эта фигура будет образцом-экспонатом русской декоративной скульптуры.

3. Также характер экспонатов могут иметь стены павильона с декоративной росписью на темы рабоче-крестьянской жизни. У нас есть ряд художников, которые могли бы с блеском показать на этих стенах свое декоративное искусство.

4. Если почему-либо большая фигура «Рабочего-Зовущего» оказалась бы неприемлемой, то она могла бы быть сокращена. Фасад в масштабе $^1/_{100}$ исполнен без этой фигуры и доказывает, что композиция вполне закончена без этой скульптуры [52]. Она могла бы быть заменена, например, высокой мачтой с флагами и знаменами всех народностей, объединенных на высоте большим красным знаменем СССР [53]. [...]

О ЗАСТРОЙКЕ МОСКВЫ. 1933 г.

В чем искать причины частых срывов и неудач в архитектурном оформлении Москвы? [...]

1. В погоне за новизной и старательно избегая делать что-либо, что походило бы на старое искусство, мы потеряли архитектурный язык, который доходил бы до масс. [...]

2. Многие современные архитекторы взяли себе за специальность быстрое «печение» проектов и никогда не следят за выполнением их в натуре. Такой архитектор никогда не даст настоящей, здоровой архитектуры. [...]

3. Приветствуя в полной мере систему больших госконтор, где кроме архитектурной проектировки может быть параллельно налажена вся конструктивная проработка проекта и увязка со всеми проектами по специальным работам, я полагаю, однако, что стадия эскизного проектирования, как чисто творческая работа, должна остаться в руках отдельных архитекторов. При этом как для архитекторов, так и для других проектировщиков, то есть работников технического проекта и рабочих чертежей, необходимо создать иные условия работы, нежели тот бюрократический мертвящий порядок, который практикуется сейчас в большинстве контор.

4. Прораб всегда стремится выполнить работу только как можно скорее и как можно дешевле, не считаясь с требованиями наилучшей работы. Пока хозяином на постройке будет прораб, качество

архитектурной продукции всегда будет низко. Необходимо поставить дело так, чтобы хозяином на постройке был архитектор.

Нельзя, однако, предполагать, что достаточно внести коррективы в порядок проектировки и производства строительства, чтобы Москва стала красивым городом [...] Следует наметить 5—10—15 площадей и магистралей, объявить ударным и сугубо важным строительство этих участков, поручить проектировку этих ансамблей отдельным высокой квалификации мастерам архитектуры и привлечь строительные фонды ближайших лет на стройку этих пунктов, то есть выдавать учреждениям, желающим строить, участки не по их случайным заявкам, а именно в намеченных ударных точках города и с обязательством подчиниться при проектировании единой архитектурной идее.

Одним из преимуществ нашего социалистического строя против строя капитализма является то, что мы можем направить строительство по тому или иному руслу в интересах красоты города. [...]

Думаю, что правильно будет в первую очередь наметить для проработки такие площади и такие куски города, которые уже имеют сооружения большой архитектурной ценности. Здесь на 50% дело уже сделано. Во вторую очередь надо наметить новые кварталы, площади и магистрали.

При расстановке архитектурных сил должны быть учтены способности и уклоны каждого мастера. На исторические площади следует поставить мастеров с монументальным уклоном [54], на новые — мастеров новейших течений [...] Встреча и соревнование различных архитектурных течений не в дискуссиях или на бумаге, а на стройке, поможет делу рождения нашего советского стиля [55].

О ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ. 1927 г.

[...] Большие имена несколько поблекли и постепенно уступают свои посты молодежи. Оно и понятно: молодежь идет по проторенной дороге, пользуясь достижениями старших [...] Приемы ультрановые, опрокидывающие все прошлое, нежизненны и не могут прочно, надолго установиться.

[...] Близкое подражание одного мастера другому не только не следует осуждать, но, напротив, поощрять. Лишь медленная и постепенная, шаг за шагом, работа по улучшению и совершенствованию одного и того же шрифта приводит к хорошим результатам. Берите друг у друга, заимствуйте, и, внося малое свое усовершенствование в существующий шрифт, вы сделаете больше, чем если выдумаете что-то совсем новое, никогда не виданное [56] [...] Безразлично, заимст-

вовать ли у мастеров прошлых веков, друг у друга или у самого себя — важно лишь ставить себе задачу усовершенствования в отношении четкости, выразительности и художественной ценности [57]. [...]

ФОРМУЛА ТВОРЧЕСТВА. (РУБЕЖ 1920—30-х гг.)

Единство, сила, простота,
стандарт, контраст и новизна. [58]

ИЗ МОЕГО ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА [59]. 1933 г.

Обычно художественный образ возникает в голове задолго до получения задания, часто за несколько лет или даже десятилетий. Путешествуя в чужих городах, наблюдая или посещая какие-то здания, всегда думаешь о том, как бы я решил данную задачу. Не все, конечно, темы интересуют в одинаковой мере, но такие, как, например, театр, музей, вокзал, маяк, ангар, набережная и многие другие, получают в моей голове какое-то возможное идеальное решение, и когда в жизни возникает реальный вопрос о проектировке, приходится извлекать из склада «готовых изделий» некоторый образ и перекраивать его для жизни, часто в ущерб качеству, следуя полученному от заказчика заданию. Часто это идеальное решение диктуется не темой, а какой-то новой архитектурной концепцией, которую хочется видеть воплощенной в реальности.

Так было со спаренными колоннами, которые были задуманы мною как архитектурная форма задолго до их реализации. Генезис этой формы таков: я люблю колонну, стоящую прямо на земле, но при нынешних очень высоких зданиях колонна от земли до 5-го — 6-го этажа оказывается толщиной около двух метров в диаметре и, несмотря на такую дикую толщину, кажется спичкой.

И вот я изобрел спаренную колонну, которая при той же высоте имеет лишь один метр в диаметре и кажется весьма монументальной.

Когда мне предложили участвовать в конкурсе на проект универмага на ул. Дзержинского, я был обрадован возможностью проверить на столь подходящем примере свою выдумку [60]. В порядке самокритики могу сказать, что перехватил в погоне за монументальностью. Сделал композицию тяжеловесной.

Ошибкой этой композиции было также и то, что я считал необходимым перекрыть колоннаду (хотя она — не свободно стоящая

и является, в сущности, составной частью стены) какой-то горизонтальной формой, ею поддерживаемой. Отсюда появился пояс с круглыми окнами. На самом деле это перекрытие при свободной и смелой трактовке классики вовсе не нужно, и в моей голове рождается новый образ: колоннада, которая не имеет над собой даже обычного для классики антаблемента (т. е. архитрава, фриза и карниза), а просто одну полосу.

Первый же случай вслед за постройкой универмага я использовал для проверки своей мысли: фасад по ул. Станкевича нового здания Моссовета представляет это решение, которое и считаю более верным и более смелым, нежели решение фасада универмага по ул. Дзержинского [61].

[...] В самое последнее время [...] мысль всякого проектировщика, и в частности моя, работала в направлении обогащения архитектурных форм.

И вот в моей голове рождаются новые архитектурные концепции из сочетания двух ордеров, большего и меньшего, что дает возможность выгодно подчеркнуть масштабность и давать пространственное, глубинное разрешение.

Первый случай, где мне удалось применить эти мысли, — это проект Дворца транспортной техники. Здесь ордер спаренных колонн выгодно дополняется по первому этажу меньшим ордером, а в части зала собраний дополняется третьим рядом совсем малых колонн, образующих входной тамбур [62].

Эта композиция богаче прежних, однако построена, как и все предшествующие работы, на одном только мотиве чередования колоннады с глубокой плоскостью стены. [...]

Эти примеры иллюстрируют, как архитектурный образ зарождается в голове независимо от задания и всегда его опережает.

Однако и в том случае, когда задание является неожиданно и на складе идеальных решений в моей голове нет готовой продукции, я все же не начинаю с задания. Получив программу конкурса, я кладу ее под сукно, не прочитав в ней ничего, кроме целевой установки. Затем делаю в течение нескольких дней наброски как планов, так и фасадов, не связывая себя ни кубатурой, ни этажностью, ни деталями здания.

Только после того, как я нахожу удовлетворяющее меня решение, я начинаю читать программу и выправлять по ней свои первоначальные наброски.

В случаях же персонального конкурса или заказа пытаюсь убедить заказчика изменить программу, так как программа весьма часто составляется поверхностно, недодуманно и всегда в ненужно

узких рамках и ненужно жестких цифрах кубатуры и квадратуры, что чрезвычайно затрудняет проектировщика.

Такой порядок моей работы, когда проработка программы оказывается на втором плане, вовсе не свидетельствует о том, что функциональная сторона архитектурных решений мало меня интересует.

Напротив, я принадлежу к числу тех архитекторов, которые уделяют этой стороне нашего дела первенствующее значение [...] Но только я не уродую свою архитектуру в угоду функциям, как это делают правоверные функционалисты. В этом наше расхождение.

[...] Процесс творчества у меня требует большой затраты времени. Я не сразу нападаю на удовлетворяющее меня решение; обычно делаю много вариантов, но для себя; заказчику же показываю лишь одно, наилучшее решение.

[...] К сожалению, наше дело архитектурной проектировки столь сложно и всегда связано с такой спешкой, что одному всей работы не осилить, и участие в ней 5—6 человек неизбежно.

Хорошие, талантливые помощники, конечно, лучше плохих, но они имеют свои архитектурные мысли и иногда (если обладают настойчивым характером) могут сбивать чистоту решения.

[...] Самое идеальное было бы работать без сотрудников. Я завидую живописцу, который может начать и кончить свою картину один, без всяких помощников. [...]

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДСТВА[63]. 1933 г.

Мы живем в замечательную эпоху, когда архитектор поставлен в условия, требующие постоянной интенсивной творческой работы. Каждый из нас с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому. Но это новое давалось с трудом, не сразу.

Первые шаги были очень далеки от совершенства.

Большинство архитекторов в погоне за новизной пошло на полный разрыв с прошлым, и утвердилось самое пренебрежительное отношение к накопленному опыту многих веков и тысячелетий.

Это была ошибка, потому что она привела к своего рода нигилизму в архитектуре.

Доходили до того, что начали отрицать надобность архитектуры вообще, полагая, что достаточно инженера-строителя, который рационально оформит технологическое задание.

В результате мы получили во многих городах Союза ряд неуклюжих железобетонных каркасов, заполненных стеклом, которые на деле доказали, что без архитектуры как искусства мы никогда не оформим красиво наших городов; и архитектурный нигилизм отцвел, не успев расцвести [64].

На смену ему появилось новое течение, заимствовавшее многое сначала от немцев (Баухауз, Гропиус), а затем от французов (Корбюзье). Это был уже крупнейший шаг вперед, потому что вместо беспринципности и разгильдяйства архитектурного нигилизма появились элементы определенного крепкого стиля. Однако этот стиль, выдвинувший принцип предельной простоты и у нас приведший к предельной экономичности при выполнении проектов в натуре, также не дал особенно блестящих произведений архитектуры. Тем не менее многие установки конструктивизма и функционализма были ценными достижениями нашей эпохи, вполне созвучными нашему новому быту [65].

Но предельная простота стиля, отсутствие полнозвучных форм, примитивизм и какой-то аскетизм в архитектуре не доходят до масс. Дома-коробки, дома-ящики, как их называют в кругах неспециалистов, не нравятся.

И вот провозглашается лозунг «поворота к классике». Правда, обычная редакция этого нового лозунга предполагает использование всего архитектурного наследия. Однако ясно для всякого, что не готика, или романский, или византийский стили рекомендуются вниманию архитекторов, тем более не какой-либо индийский, арабский или русский стили, которые навсегда остались узконациональными, а именно *классика* всех периодов, начиная с Греции и Рима и кончая русским ампиром.

Классическая архитектура есть язык, который во все времена культурных периодов человечества был понятен всем народам. Это единственная архитектура, которая завоевала себе интернациональное положение.

[...] Язык советского архитектора должен быть языком интернациональным.

Классика ценна еще тем, что она необычайно гибка и способна к безграничным трансформациям. В самом деле: дорический стиль Греции, барокко Италии, немецкий Ренессанс, стили Людовиков во Франции, русский ампир — все это варианты одной и той же классики, но насколько они различны! Всегда новая трактовка, новые пропорции, новое декоративное оформление, обусловленное новой идеологией. Архитекторы не боялись черпать из наследия прошлого, но под влиянием новых бытовых и новых социально-экономических условий давали каждый раз совершенно новые стили.

И нам нечего бояться черпать из прошлого и нечего бояться слова «классика».

Наш новый быт, политические установки, размах и невиданные темпы строительства не могут не получить отражения в архитектуре нового стиля. Новый совершенный стиль народится и уже нарождается помимо нашей воли. Но, взявши за основу классику, мы включаем в работу весь накопленный опыт многих веков и сразу продвигаемся ближе к цели, так как мы берем от классики все здоровое и логичное и отбрасываем всю ненужную мишуру, орнаментику и изнеженность.

Другой непременной заботой нашей должно быть включение в работу кроме наследия прошлого наследия 15 лет революции [66]. Наши достижения за эти 15 лет очень значительны, их нельзя забывать, нельзя упускать; без них также затормозятся поиски нашего советского стиля.

Эти достижения в решении планов: открытые проветриваемые дворы взамен замкнутых колодцев домов дореволюционного периода, непременное обслуживание естественным светом жилых и рабочих помещений, ликвидация односветных корпусов и брандмауэров без окон к соседу и пр.

При решении фасадов нашим завоеванием является гладкость фасадных поверхностей, увеличение световой площади и в связи с этим горизонтальное окно в помещениях небольшой высоты, объемное разрешение всего здания взамен прежних решений одного лицевого фасада и т. д.

Включив в работу эти установки и достижения современной нам архитектуры, мы легко сможем, принявши классику как сырой материал, смелой и твердой рукой переработать ее в некий совершенно новый, созвучный нашей эпохе стиль.

Надо при этом отказаться от традиционных пропорций классики, отказаться от ненужных деталей, то есть капителей и баз колонны, от ненужного в этом случае ее утонения, от излишеств в деталях, то есть наличников, сандриков и вообще от всех средств перегрузки и мишурной орнаментики.

Стандарт и дисциплина, которые в высокой мере присущи классической архитектуре, в полной мере отвечают нашему новому быту, а также нашим новым строительным навыкам и новым материалам, среди которых железобетон играет большую роль.

Повторный ритм колонн, на фасадах и внутри здания, вполне созвучен однообразной повторности стоек железобетонных сооружений.

Не надо только считать, что идеалом железобетонного сооружения является безрадостный вид оголенной конструкции.

Художник, наслаждаясь красотой человеческого тела, чувствует под ним крепкий скелет, но не хотел бы, чтобы кости слишком выпирали наружу.

Так и в сооружениях наших не надо бояться на крепкий костяк из железобетона надеть мясо из кирпича и камня; тем более, что наш климат все равно требует утепления.

Бояться «декоративности» такого приема не следует; эта декорация есть наш архитектурный язык. Но необходимо, чтобы этот язык был прост, лаконичен и дисциплинирован. Надо уметь малыми средствами властно и убедительно сказать многое.

Этому языку может научить нас классика. Вот почему очень своевременно оглянуться назад, на достижения прошлых эпох. Однако отнюдь не для того, чтобы повторять старое — путь ретроспективный не есть та дорога, по которой может пойти архитектура революционной эпохи, — а для того, чтобы на основе решительной и коренной реконструкции классики создать свой, новый, советский, революционный стиль эпохи [67].

РОЛЬ АРХИТЕКТОРА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ. 1934 г.

[...] Я хочу здесь напомнить только о нескольких как будто бы общеизвестных, но на самом деле основательно забытых истинах. Архитектор есть прежде всего архитектор. Смысл этой кажущейся тавтологии в том, что всякое искусственное акцентирование одной какой-нибудь стороны архитектурного мышления за счет остальных, то, что так часто практикуется нашими всякого рода «истами», — ложно по существу.

Архитектор должен быть прежде всего функционалистом, то есть он должен уметь правильно построить план сооружения, чтобы он соответствовал заданию заказчика, чтобы он был подчинен одной центральной идее, чтобы сооружение не расплывалось вокруг несуществующей оси и не дробилось на целый ряд несвязанных, антагонистических элементов. Архитектор должен быть прежде всего рационалистом для того, чтобы наиболее дешево и целесообразно использовать строительные материалы в смысле конструкции и детализировки компонентов.

Наивысшая экономичность — вот признак глубочайшей конденсированности зодческой мысли. Даже тогда, когда наша страна станет очень богатой и если нам для любого жилого дома или общественного сооружения отпустят в изобилии золото, мрамор, красное и палисандровое дерево, драгоценные хрустали, то и тогда от произведения архитектора и строителя-конструктора потребуется пре-

дельная экономия. Разбрасывается тот, кто не знает цены материалу, человеческому труду, кто не понимает смысла подлинного искусства.

Архитектор должен быть прежде всего формалистом. Форма есть наш творческий язык, которым мы выражаем наши мысли, идеи, в которых мы воплощаем наши образы; архитектурная форма есть наше средство формирования сознания, настроения человека, живущего в доме, который мы построили.

Те же мастера, которые объявляют, что во главу угла должен быть поставлен какой-нибудь «изм», ничего нового не говорят. Открываемые ими Америки уже многократно на протяжении человеческой истории открывались.

Полагаю, что никто из наших функционалистов не захочет причислить себя к последователям древнеегипетских зодчих, имена которых история нам даже не сохранила. А между тем египетская пирамида построена на принципах абсолютного рационализма, до мельчайших деталей продуманного функционализма и выразительнейшего формализма [68]. Плановое решение властно доминировало над мыслью зодчего, сооружавшего для вечности пирамиду Хеопса и др.

Какова функция пирамиды? Перенести сквозь бесконечный строй веков нетленный прах фараонов. Выполнена ли пирамидой эта функция? Выполнена так, как никакое другое творение человеческого гения ни в одну эпоху не выполняло. Каменные стены пирамид стоят несокрушимыми под натиском резких воздействий природных условий. Какая строгость и техническая добросовестность по отношению плана должна была быть у зодчих Египта, чтобы обусловить внутри пирамиды вечную неизменность температурного режима в течение всех времен года и на протяжении нескольких десятков веков. Гениально разрешены конструктивная задача пирамиды и лаконичная форма, так много говорящая. И мы в нашу новую эпоху должны с такой же четкостью отразить в наших композициях требования нашего нового быта. В первую голову: прохождение и обслуживание больших масс.

[...] Вопрос о том, какие черты архитектурного интерьера, созданные предыдущими историческими эпохами, нам следует позаимствовать, я считаю [...] до известной степени схоластическим. Таких четко отграниченных конкретных «черт» не существует в исторической природе, так же как и не существует готовых рецептов для воссоздания полноценных произведений искусства. У классики (я здесь подразумеваю классику Греции и Рима) нам следует научиться единственному общему принципу — что в каждом сооружении

должна господствовать единая центральная идея, являющаяся частью общей идеи, более широкой, — квартала, города, страны, эпохи. И отсюда исходить при разрешении наших конкретных вопросов планирования и пространственного оформления сооружений с максимальным учетом всего своеобразия (философских, социально-политических, художественных и технических) требований нашего времени.

Простота, удобство, целесообразность, примитивизм, в смысле отказа от всякой вычурности, и лаконизм форм должны быть поставлены во главу композиций.

Строим ли мы какой-нибудь клуб, общежитие, театр или большой жилой дом, — мы должны помнить о массовом нашем потребителе. В театре мы должны обеспечить массе посетителей возможность хорошо и удобно располагаться и красиво двигаться. Удобные, широкие фойе, просторные курительные, емкие, широко развернутые гардеробные и т. д.

При этом я считаю, что в области внутренних решений наша архитектура должна двигаться вперед еще быстрее и решительнее, чем во все предыдущие эпохи, в силу того, что быт наш самым решительным и коренным образом меняется. Мы устранили из нашего быта все нездоровое, всякую мистику, религию и прочие дурманы, а вносим здоровые элементы трудоспособности и вместе с тем бодрости и жизнерадостности, и это должно диктовать нам новые формы наших интерьеров [69].

О ДОМЕ, ПОСТРОЕННОМ И. В. ЖОЛТОВСКИМ НА МОХОВОЙ УЛИЦЕ. 1934 г.

Всех нас волнует дом И. В. Жолтовского [...] Он своим домом показал очень ярко, как раньше хорошо проектировали и как раньше хорошо строили и, следовательно, как мы сейчас плохо проектируем и как мы плохо строим.

Но на этом роль Ивана Владиславовича кончилась. Он это показал и дальше ни шага вперед не сделал, а мы не имеем на это права.

[...] Мы все стали другими людьми. Такая эпоха не может не отразиться на архитектуре и на искусстве вообще, и, следовательно, только тот мастер прав, который ищет новых путей. Даже оступаясь, такой мастер сделает гораздо больше, чем тот, который может похвалиться только большими достижениями в плане ретроспективизма [70]; [...]

О ПРОСТОТЕ И БОГАТСТВЕ[71]. 1934 г.

Новый дом Наркомлегпрома, строящийся по проекту архитектора Корбюзье, обычно получает отрицательную оценку. В нем находят много недостатков, его награждают эпитетами «ящик», «тюрьма» и т. д. В значительной мере это незаслуженно. [...] Это одно из высших достижений того направления, которое получило такое широкое распространение в первое десятилетие советского архитектурного строительства.

Мы признали теперь, что во многом ошибались, мы становимся сейчас на совершенно иную архитектурную платформу. Однако это не значит, что все в прошлом было ложно. Надо критически пересмотреть все искания предшествующего этапа и, если найдутся некоторые верные установки, надо их использовать в нашей работе по определению стиля новой советской архитектуры.

[...] Первым ценным качеством архитектуры дома Корбюзье является ее простота и лаконичность. Корбюзье избегает всякой орнаментальной мишуры и перегрузки форм. Ему чужды излишества декоративной пышности. Немногими лаконичными словами он рассказывает многое. Это очень ценно.

Далее Корбюзье пытается ответить в своем архитектурном решении на требования современности. Так, например, учитывая, что современный человек требует в своих помещениях гораздо больше света, чем человек прошлых веков, он дает максимум света. Правда, он несколько перегибал в этом отношении, но в принципе такое увеличение площади стекла правильно, и если архитектор в наше время не будет давать в своих композициях на 30 или 40 процентов больше стекла, чем давали раньше, он не будет на верном пути.

Другой пример. Для того чтобы обеспечить место для стоянки автомашин, Корбюзье ставит здание на столбы. Я не хочу сказать, что это является единственным или особо удачным решением проблемы, однако само стремление к такой «целесообразности» в архитектуре достойно подражания.

Третье ценное качество Корбюзье — это то, что он в своих архитектурных формах не идет вразрез с конструкцией. Так, например, его колонна очень тонка, она имеет то сечение, которого требует расчет железобетона. [...] самая попытка определения конструктивно здоровых и вместе с тем красивых форм новой архитектуры достойна похвалы и подражания.

Следует остановиться и на ошибках архитектора для того, чтобы их не повторять.

Корбюзье — архитектор капиталистической страны. Он хочет строить красиво, дешево, удобно, в формах конструктивно оправ-

данных — и этим его задача исчерпывается. Наш архитектор должен, кроме того, что-то сказать своим искусством, он участвует в стройке социализма, он помогает своим согражданам легко и продуктивно работать, культурно и красиво отдыхать, своей архитектурой он вносит в наш новый быт дух бодрости, мужества и жизнерадостности. Таких слов в лексиконе Корбюзье нет.

[...] Другая ошибка Корбюзье заключается в том, что весь художественный эффект его дома построен на одном почти приеме — контрасте гладкой поверхности стены и сплошной поверхности остекления.

Прием контрастов — обязательный элемент музыкальной и архитектурной композиции. Однако музыкант не может строить свою композицию на одних лишь контрастах. И в доме на Мясницкой сильно подчеркнутый контраст не дает и не может дать убедительного решения. Несмотря на богатую поверхность стены, облицованной туфом, и сверкающую на солнце поверхность сплошного остекления, возникает впечатление бедности.

Между тем настоящая архитектура, даже при более скромных материалах, чем туф и стекло, не должна вызывать такого впечатления. Задача хорошего архитектора заключается в том, чтобы, используя даже скромные материалы при скромных, не перегруженных формах, добиться все же впечатления богатства, прочности и долговечности.

Не всякому архитектору это дано. Корбюзье не добивается этого ни в этой постройке, ни в других своих произведениях, особенно крупномасштабных. Так, например, его конкурсный проект Дворца Советов при всей своей сложности и надуманности не создавал впечатления богатства и монументальности. Очевидно, такому мастеру, как Корбюзье, ближе задачи небольшого масштаба, например виллы, интересные, довольно убедительные решения которых он давал не раз.

ПРОТИВ ФЕТИШИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА[72]. 1934 г.

Зодчие в Египте строили из кирпича и камня. Греки и римляне также строили из кирпича и камня. В эпоху готики, Ренессанса, в XVIII веке, XIX веке строили и в наш XX век строят из кирпича и камня, — а между тем сколько стилей сменилось?! И сколько различных, друг на друга совершенно непохожих.

Можно ли после этого утверждать, что новые материалы являются побудителями в создании новых архитектурных стилей?

Конечно, нет; и не только новые материалы, но и новые методы работы и новые конструкции играют ничтожную роль в создании новых стилевых форм. Пример: железобетон обслуживал в конце XIX века буржуазный эклектический стиль; в начале XX века он являлся непременным участником стиля «модерн», потом нового «русского ампира», теперь нашего советского революционного стиля.

Не мертвые камень или бетон, а живые новые социально-экономические условия, новый быт — вот кто является настоящим толкачом и двигателем в создании новых архитектурных форм. Материалы же и конструкции, равно как и механизация процессов строительства, только помогают, по мере возможности, выявлению того нового архитектурного языка, которого требует новый быт. Также и архитектор-проектировщик, учитывая наличность новых материалов и конструкций (неразумно было бы пренебрегать новыми возможностями), заботится, однако, прежде всего и больше всего о том, чтобы найти новые стилевые формы, созвучные новому быту, новые графические очертания и сочетания, которые отражали бы новую идеологию.

Тот же самый мертвый камень одной и той же породы под рукой художника-архитектора преображается каждый раз в новую форму и говорит о новом. [...]

Художники всех времен и народов весьма чутки к колебаниям жизненных условий своих современников и всегда напряженно ищут новых форм, отвечающих новым условиям социальной и политической жизни.

А в поисках этих новых форм они являются толкачами и для поисков новых материалов и новых строительных методов. Изобретение, например, железобетона в конце прошлого столетия есть результат напряженных поисков новых форм. Жизнь выдвинула новые задачи: большие магазинные окна, железнодорожные вокзалы для пропуска больших масс публики, большие театры и так далее.

Эти задачи заставили искать новых, более легких, чем кирпичные арки и своды, способов перекрытия больших пролетов.

Но, как часто случается, техники, одаренные больше рассудочным мышлением, чем художественным чутьем, приняли новый строительный материал (железобетон) за элемент нового стиля и пытались построить новую архитектуру на базе оголенных железобетонных конструкций. Из этих попыток ничего, кроме архитектурной какофонии, не вышло [73].

[...] Архитектор должен уметь каждому стройматериалу и каждой конструкции отводить свою роль. Железобетон — отличный материал и превосходный строительный метод потому, что он дает неограни-

ченные возможности в деле перекрытия больших пролетов и больших отверстий в стене, что особенно ценно в наше время, когда мы должны приспособлять наши здания для обслуживания и пропуска больших масс, но этим роль железобетона должна ограничиться и дальнейшее оформление как снаружи, так и внутри здания должно быть предоставлено другим материалам, которые способны дать железобетонному каркасу и долговечную поверхность и богатый красочный вид. [...]

О СОТРУДНИЧЕСТВЕ АРХИТЕКТОРА СО СКУЛЬПТОРОМ И ЖИВОПИСЦЕМ[74]. 1933 г.

Нельзя назвать почти ни одного современного архитектурного произведения, в котором скульптура играла бы значительную роль в композиции. Чем это объясняется? Тем ли, что скульптор разучился делать декоративную скульптуру, или тем, что архитектор, в погоне за экономичностью в строительстве, перестал приглашать скульптора?

Ни то, ни другое. Виновата архитектура нашего времени с ее предельно гладкими плоскостями.

Ничего лишнего, ни карнизов, ни наличников, ни орнамента, ни скульптуры — таковы требования современного стиля.

[...] *Предельная гладкость плоскостей — достижение, а не недостаток нашей архитектуры.* Подобно тому как в костюме мы ушли от боярской одежды, пышно расшитой золотом, или от кафтанов и париков Людовика XVI и никогда к ним не вернемся, потому что привыкли к новым, более здоровым и гигиеничным формам костюма, так и в архитектуре следует считать приемом здоровым и правильным предельную простоту фасадов.

Конечно, следует использовать «наследие классики», однако прежде всего необходимо использовать наследие 15 лет революции. Необходимо и на этом пути обращения к классическому наследию сохранить все достижения современной архитектуры.

При хороших общих объемах дома, при богатых, найденных и выисканных пропорциях пролетов и несущих пилонов не потребуется никакое уснащение стены орнаментикой или скульптурой.

Из этих положений не следует, что современный архитектор должен вовсе избегать совместной со скульптором работы. Но надо сочетать работу скульптора и архитектора на новых основаниях. Вместо того чтобы сводить роль скульптора к декорированию стены, заполнению фризов или ниш безразличной скульптурной начинкой, надо предоставить ему возможность давать самостоятельные компо-

зиции, которые дополняли бы композицию архитектора, не будучи непосредственно связаны с домом. В таком содружестве работа скульптора, не теряя своего лица в своей самоценности, может многое прибавить к работе архитектора. Так, например, бюст Лассаля в Ленинграде, поставленный возле здания центральной городской станции ж. д. на проспекте 25 Октября, прекрасно сочетается с архитектурной композицией. Главный подъезд с наружной монументальной каменной лестницей слился в единое гармоническое целое с каменным пьедесталом и каменным бюстом Лассаля (работы В. Синайского), несмотря на то, что эти две работы принадлежат художникам разных эпох [75].

Подобное содружество скульптора и архитектора возможно и на самом фасаде здания, если, например, архитектор предоставит в распоряжение скульптора целую стену или даже целый отдельный объем, например башню, где художник-скульптор может проявить блеск своего декоративного дарования, не связанный по рукам и ногам заранее отведенной ему архитектором ролью.

Не выпуская из своих рук инициативную роль организатора всей композиции, архитектор может использовать наиболее целесообразно силы и таланты скульптора только в том случае, если обеспечит ему возможность проявить в работе свое художественное лицо — дать цельное самодовлеющее решение.

[...] Живописцу, так же как и скульптору, архитектор должен предоставить самостоятельное поле действия, а не приглашать его для исполнения банальных фризов вокруг четырех стен — это старо и неинтересно. Пусть художник получит одну стену, но в ударном центре помещения, пусть он проявит на ней блеск своего декоративного творчества [76].

Но и в росписях стен, так же как и в скульптуре, непригодна наивно-реалистическая трактовка образа. Иллюзия реальности может быть хороша в станковой живописи, но для росписи стен — это прием фальшивый: каменная стена требует монументальной обработки в характере устойчивых форм манеры и фактуры. [...]

ПРИНЦИПЫ ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ АРХИТЕКТУРНОЙ МАСТЕРСКОЙ № 3 [77]. 1934 г.

[...] Новый советский стиль еще не найден. Может быть, и рано его ждать. Так, вдруг, «выстрелом из пистолета», как говорил покойный Луначарский, новый стиль не рождается.

[...] Мы живем в эпоху грандиозной стройки. На нашу долю выпадает ответственная работа — закладывать фундаменты будущей

новой жизни. Наша роль — роль каменщиков. Мы должны быть выносливыми и закаленными. И потому архитектура наша должна быть лишена изнеженности, роскоши, мистики и романтизма. Стиль наш должен быть простой, здоровый, со строгими, четкими и лаконичными формами, но вместе с тем бодрый, яркий и жизнерадостный.

Я останавливаю внимание на этом моменте потому, что 30—40% работ первомайской Выставки архитектуры на ул. Горького уже показали увлечение дворцовой пышностью прошлого. Я считаю это большой ошибкой. Если мы хотим теперь, после периода аскетизма, давать богатую архитектуру, бодрую, яркую и жизнерадостную, то это еще не значит, что мы должны перегружать излишней роскошью форм наши сооружения; надо находить простые, лаконические формы.

Социалистическая эпоха требует все достижения нести в массы. Индивидуальное строительство заменяется строительством массовым.

Исходя из этих общих предпосылок, можно наметить ряд направлений новой архитектуры. Однако никто из наших архитекторов не может похвалиться тем, что он уже на верном пути. Это, впрочем, не должно нас обескураживать, и искания новых архитектурных форм должны быть обязательными для каждого архитектора с творческим уклоном ума. Отдельные крупицы этих исканий и находок, которые окажутся здоровыми, будут постепенно вливаться в общий котел для органической спайки в одно целое — в наш новый советский стиль [...] Общий, коллективный труд в этом направлении приведет нас к цели, то есть к новому в полной мере стилю.

Путь ретроспективный или иные полумеры не дадут того, чего требует наше исключительное время. Мы переживаем период колоссальных сдвигов, крупнейших переворотов. Если мы обратимся к эпохе христианства, когда явилось новое учение, целиком и решительно опрокинувшее старый языческий строй, идеологический и социальный перевороты были тогда настолько мощными, что не могли не отразиться на искусстве вообще и на архитектуре в частности: высокосовершенная архитектура греков и римлян должна была уступить место сначала слабым исканиям новых форм. Эти искания много позже вылились, наконец, в новые формы двух христианских стилей — романского и византийского.

Я не хочу думать, что для рождения нашего социалистического стиля тоже понадобится несколько столетий, ведь мы живем в эпоху иных темпов. Однако необходимо время и нужен неустанный коллективный труд с определенно и ясно поставленной целью.

Мы должны всегда учитывать чрезвычайную важность новых социальных установок. Вместо религии у нас — здоровое неверие; вместо власти капитала — управляет труд, и это переворачивает весь наш быт. Такой сдвиг не может не найти отражение в нашем искусстве, в нашей архитектуре. Мне часто говорят: «Вы до войны дали прекрасные композиции, которые были выше теперешних. Вы построили в Ленинграде дом Половцева, князя Абамелека и другие произведения большой законченности, изысканных пропорций со старательно продуманной деталировкой [78]. Почему же вы теперь не идете тем же путем? Вы даете здание Моссовета, универмаг на улице Дзержинского, которые много ниже». Возможно, что эти мои произведения относительно ниже, но я делаю первые шаги, а первые шаги не могут быть совершенными [79]. Однако для меня, как и для всякого архитектора с творческим уклоном ума, гораздо труднее делать первые, неуверенные шаги в исканиях новых форм, нежели хорошо и уверенно повторять старые. [...]

Я выдвигаю такую архитектурную платформу: от классики взять самое основное, здоровое, а именно: 1) построение дома как единого органически целого, настолько законченного, чтобы в нем ничего нельзя было ни прибавить, ни убавить, и 2) ордер как элемент порядка и дисциплины. Все остальное, как наследие классики, подлежит или коренной переработке в новом духе, или ликвидации. Колонна круглая в сечении, как самая совершенная форма вертикальной стойки, остается, но делается без утонения; капитель и база ликвидируются как излишние; антаблемент, обычно состоящий из трех элементов — архитрава, фриза и карниза, — в виде простой полки или сводится к ступенчатому карнизу, перекрытому простым парапетом. Ступенчатые карнизы и наличники вводятся как в наружную архитектуру, так и во внутреннюю. Эти упрощения и жесткости форм необходимы, чтобы дать решения более крепкие, мощные, лишенные излишеств, способные в лаконичной и твердой форме передавать идеологию нашего времени.

Для зданий общественных, требующих одновременно монументальной архитектуры и больших световых площадей, мы предлагаем ликвидировать стену, оставляя лишь несущие вертикальные пилоны для колонн, пространство между которыми заполняется стеклом.

При больших высотах многоэтажных зданий весьма полезно заменить колонну спаренной колонной, которая позволяет при гораздо меньшем выносе давать ордер значительной высоты. В тех случаях, когда стена необходима, например в жилом доме, лучшим решением из всех до сих пор предложенных является кессончатое обрамление каждого окна. Но и оно не в полной мере удовлетворяет. Надо надеяться, что дальнейшие изыскания архитекторов дадут нам

в будущем еще другие, может быть, более убедительные приемы обработки стены.

Надо приучить свой глаз к новым решениям, на которые наталкивают нас новые стройматериалы и стройметоды, в частности железобетон. Высоко ценя железобетон, дающий нам невиданные раньше возможности, мы, однако, *не считаем, что идеалом железобетонного сооружения является безрадостный вид оголенной конструкции.* [...]

Отводя железобетону его служебную роль, мы, однако, считаем, что он может и должен влиять на нашу архитектуру. Так, например, колонна, которая раньше имела по высоте от 7 до 10 диаметров, теперь может достигать 12—15 диаметров, а внутри помещений даже больше — до 20 диаметров. Не надо пугаться таких новшеств, но нужно искать новые графические оформления, дающие гармоническое решение, несмотря на необычность пропорций. Содружество железобетона с классикой приемлемо и весьма желательно. [...]

Влияние новой идеологии и новых задач, с одной стороны, и влияние новых стройматериалов и стройметодов, с другой, отказ от традиций и канонов классики и неизбежность новых пропорций должны привести и приведут проектировщика к какому-то новому стилю. Однако, давая рецепты и намечая пути, в которые я верю, я вовсе не думаю, что я уже все нашел. Как и все архитекторы, *я еще в пути, но не у цели.* Надо продолжать искания. Надо выдвигать новые графические предложения. [...]

ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА[80]. 1936 г.

[...] Искания нового единого советского стиля, наряду со стремлением к возможно высокому качеству продукции, являются непременным элементом и краеугольным камнем всех наших композиций.

При этом во всякой композиции — будь то новое большое сооружение, или перелицовка фасада старого дома, или незначительное решение какой-либо внутренней архитектуры или мебели, — во всех случаях мы предъявляем одно обязательное требование — давать в своей продукции настоящее подлинное искусство, добиваться строгой красоты, а не слащавой красивости. В наше время неуместна боязнь, что настоящее серьезное искусство не будет понято и не будет оценено. Мы считаем, что одной из основных задач всех родов советского искусства должна быть задача повышения уровня художественной культуры широких масс. Мы обязаны поднимать зрителя или читателя до понимания подлинного, большого и серьезного искусства, а не снижать свое творчество. [...]

примечания

[1] Чернышев мост через Фонтанку (сооружен в 1785—1787 гг., инж. Перроне?) намечался тогда к сносу, как и ряд других петербургских мостов, разобранных в первые годы XX в. Сохранен благодаря вмешательству общественности, частично реконструирован в 1911 г. Фомин составил проект электрического освещения Чернышева моста, стилизовав светильники в формах классицизма.

[2] *В. В. Растрелли* (1700—1771) — граф, русский архитектор, крупнейший представитель барокко. *Ж.-Б.-А. Леблон* (1679—1719) — французский архитектор, градостроитель и ландшафтный архитектор, с 1716 г. работал в России. *Д. Кваренги* (или Гваренги, 1744—1817) — архитектор, крупнейший представитель классицизма, палладианец, в России с 1780 г. *Ж. Тома де Томон* (1760—1813) — архитектор, представитель зрелого «александровского» классицизма, в России с 1799 г.

[3] *К. И. Росси* (1775—1849) — русский архитектор и градостроитель, автор крупнейших ансамблей первой трети XIX в.

[4] Из заметки «Еще по поводу мостов» (журнал «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 460, 461). Во второй половине 1900-х гг. Фомин вел активную деятельность как организатор и участник Комиссии по изучению и описанию старого Петербурга, Музея старого Петербурга и других организаций. Его выступления в печати сочетали взгляды архитектора-практика, историка и пропагандиста архитектуры.

[5] Тучков Буян — название группы старинных зданий и прилегающего участка в Ленинграде на берегу Малой Невы. Симметричная композиция из четырех корпусов, представляющая собой типичный и хорошо сохранившийся образец петербургской архитектуры середины XVIII в., была известна под названием дворца Бирона. Фомин разыскал проект этого здания и выяснил, что оно строилось как складское помещение для пеньки и имело название «Пеньковый», или (по названию участка) «Тучков Буян» (см. его заметку «Мнимый дворец Бирона», журнал «Старые годы», 1908, июль — сентябрь, стр. 571—572). В 1913 г. архитекторам М. Х. Дубинскому, О. Р. Мунцу и И. А. Фомину были заказаны конкурсные эскизные проекты большого общественного комплекса на территории Тучкова Буяна; предложения о судьбе старого здания должны были дать конкуренты.

[6] В программу проекта входили здания для съездов, спорта, выставок и музеев, в том числе — для Музея старого Петербурга.

[7] Музей Клюни — основанный в 1844 г. музей средневекового искусства в Париже, размещенный в Отеле (первоначально аббатство) Клюни, построенном на рубеже XV—XVI вв. Ж. Амбуазом. Музей истории Парижа — музей Карнавале, основанный в 1877 г., также размещается в старинном здании, являющемся образцом архитектуры французского ренессанса (построен в 1550 г. П. Леско, дополнен в 1660 г. Ж. Мансаром).

[8] *Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот* (1729—1800) — французский архитектор, в 1759—1775 гг. работал в России; *Э. Х. Анерт* (1790—1848) — русский архитектор, представитель позднего классицизма, в конце жизни проектировавший в «исторических» стилях — готическом, мавританском, русском.

[9] Авторство в архитектуре Фомин считал вопросом столь же важным, как и для произведений других искусств. Самый факт проектирования здания тем или иным выдающимся зодчим, по мнению Фомина, представляет огромное значение для его оценки.

[10] Из статьи «Проект застройки территории Тучкова Буяна». — Журнал «Архитектурно-художественный еженедельник», 1915, № 46, стр. 469—470.

[11] Из заметки в журнале «Старые годы», 1908, июль — сентябрь, стр. 570.

[12] Из заметки «По поводу окраски старинных домов в Петербурге» (журнал «Старые годы», 1907, июль — сентябрь, стр. 455).

[13] Один из лучших классических ансамблей Ленинграда, спроектирован К. И. Росси в 1828—1832 гг. (ныне Театр им. Кирова, ул. Росси и пл. Ломоносова).

[14] Из заметки «Здание Сената» (журнал «Старые годы», 1908, июль — сентябрь, стр. 572, 573).

[15] Здание министерств, известное под названием Главного штаба (арх. К. И. Росси, 1819—1829), Экзерциргауз, или Штаб гвардейских войск (арх. А. П. Брюллов, 1840), Адмиралтейство (арх. А. Д. Захаров, 1806—1823), Сенат и Синод (арх. К. И. Росси, 1829—1834) — крупнейшие произведения русского классицизма, во многом определяющие облик центра Петербурга — Ленинграда.

[16] Из заметки «Окраска старинных зданий Петербурга» (журнал «Старые годы», 1910, июль — сентябрь, стр. 213, 214, 215). С середины XIX в. большинство старых зданий Петербурга получило однотонную темную окраску, чаще всего в красно-коричневый цвет (так были окрашены все здания на Дворцовой площади, Смольный институт и др.), детали иногда красились черным. Вопрос о цвете в архитектуре русского классицизма Фомин рассматривал как историк и как практик-градостроитель. Восстановление старинной окраски началось в значительной степени под влиянием Фомина, а в отдельных случаях при его прямом участии.

[17] Из заметки в журнале «Старые годы», 1910, июль — сентябрь, стр. 209.

[18] Три лучевые магистрали, определяющие планировку петербургского центра, ориентированные на башню Адмиралтейства (ныне проспект Майорова, улица Дзержинского и Невский проспект). *А. Д. Захаров* (1761—1811) — русский архитектор и градостроитель, крупнейший мастер эпохи классицизма. См. ниже статью «О насаждениях» и прим. 46.

[19] *А. Н. Воронихин* (1759—1814) — русский архитектор эпохи классицизма.

[20] В 1919—1920 гг. Архитектурная мастерская петроградского Совкомхоза, руководимая Фоминым, выполнила реконструкцию сквера, раскрыв решетку работы Воронихина; по инициативе Фомина был проведен конкурс на проект памятника Воронихину в центре этого сквера. Получивший первую премию проект Фомина не был осуществлен.

[21] Из заметки в журнале «Старые годы», 1908, июль — сентябрь, стр. 577, 578, 579.

[22] *А. Л. Витберг* (1787—1855) — русский архитектор и живописец, автор классицистических и псевдоготических проектов и построек. *Д. И. Висконти* (1772—1838) — архитектор, представитель позднего классицизма.

[23] *В. П. Стасов* (1769—1848) — русский архитектор, выдающийся представитель позднего классицизма. *Л. (А. И.) Руска* (1758—1822) — итальянский архитектор, в конце XVIII — нач. XIX в. работавший в России.

[24] *В. И. Баженов* (1737 (?) — 1799) — русский архитектор, гениальный мастер, творческая биография которого и по сей день остается недостаточно изученной. *М. Ф. Казаков* (1738—1812) — русский архитектор, крупнейший мастер московского классицизма конца XVIII в. *Ч. Камерон* (1730-е гг. — 1812) — шотландский архитектор, с 1779 г. работавший в России, где создал свои основные произведения. *А. Ринальди* (ок. 1710—1794) — итальянский архитектор, в России — 1751—1790 гг.

[25] *Д. Трезини* (ок. 1670—1734) — архитектор и градостроитель, уроженец Швейцарии, с 1703 г. работал в России на строительстве Петербурга.

[26] *Лагрене* — семья французских живописцев, из которых *Луи* (1725—1805) и *Жан Жак* (1739—1821) в 1760—1762 гг. работали в России в области декоративной и станковой живописи. *Скотти* — семья работавших в России

живописцев-декораторов, выходцев из Италии, из которых наиболее известен *Д.-Б. (И.-К.) Скотти* (1776 (?)—1830) — представитель декоративной живописи классицизма. *П. (П. Ф.) Гонзаго* (1751—1831) — итальянский живописец, декоратор и архитектор, с 1792 г. работавший в России, крупнейший мастер архитектурно-перспективных росписей и парковой архитектуры.

[27] *Д.-Б. Пиранези* (1720—1778) — итальянский архитектор и гравер, оказавший сильное влияние на возрождение классицизма в европейском искусстве середины XVIII в.

[28] *А. А. Михайлов 2-й* (1771—1849), *А. И. Мельников* (1784—1854), *И. И. Шарлемань 1-й* (1782—1861) и *Л. И. Шарлемань 2-й* (1788—1845), *Ф. И. Волков* (1755—1803), *П. В. Писцов* (1769 — после 1826), *П. С. Плавов* (1794 — 1864) — русские архитекторы, представители различных этапов архитектурного классицизма.

[29] Анализ процесса сложения стиля на примере русского классицизма XVIII и XIX вв. послужил основой концепции стилеобразования для Фомина, составлявшей важнейшую установку его творчества.

[30] *А. И. Штакеншнейдер* (1802—1865) — русский архитектор, первый крупный представитель архитектурной эклектики.

[31] Фомин был генеральным комиссаром «Исторической выставки архитектуры», которая заново раскрыла — для специалистов и широкой публики — значение и эстетическую ценность русской архитектуры XVIII — нач. XIX в., ввела в научный обиход огромное число документов и фактов, послужила важным доводом в борьбе за признание произведений этого времени памятниками архитектуры, требующими специальной охраны. Открытие выставки, намечавшееся на конец 1908 г., состоялось только в 1911 г.

[32] В русском дореволюционном искусствоведении, по образцу французского, художественные стили обозначались именем современного стилю царя (короля), что отражало объективную связь стиля с условиями общественно-политической жизни, но, конечно, очень сужало и упрощало характер такой связи.

[33] Единственная изданная до тех пор «История русской архитектуры» А. М. Павлинова (М., 1894) обрывала развитие русской архитектуры на конце XVII в. В издававшейся под редакцией И. Э. Грабаря «Истории русского искусства» впервые в капитальном научном труде утверждался национальный характер «послепетровской» русской архитектуры. Соответствующие главы, составившие III том «Истории» (1909), были написаны Грабарем (I—XXV, XXXVI) и Фоминым (XXVI—XXXV).

[34] *Ф. Ф. Вигель* (1786—1856) — крупный чиновник и писатель-мемуарист. Ссылка дана на издание: Записки Ф. Ф. Вигеля, «Русский архив», 1892, № 8. Приложение, стр. 22 и 25. *А. А. Бетанкур* (1758—1824) — испанский инженер-механик и строитель, с 1808 г. работал в России.

[35] *А. Ф. Модюи* (1774—1854) — архитектор и градостроитель, выходец из Франции, в России с 1810-х гг.

[36] Типично классицистическая концепция о постепенном прогрессе стиля от поколения к поколению художников и, в связи с этим, об известном историческом преимуществе «молодых» в отношении «стариков» была всегда свойственна Фомину.

[37] В противовес Павлинову и его единомышленникам (см. прим. 33) Фомин характеризует здесь историю русской архитектуры XV—XIX вв. как единый целенаправленный процесс поисков «сущности классики», что, несомненно, также является упрощенным и неверным.

[38] *Д. И. Жилярди* (1788—1845) — архитектор, итальянец по происхождению, в 1810—1832 гг. работал в Москве, крупнейший представитель московского классицизма первой трети XIX в.

[39] *А. Палладио* (1508—1580) — итальянский архитектор позднего Возрождения, оказал влияние на развитие классицистических традиций в архитектуре Европы и Америки вплоть до XX в.

[40] «Об ознаменовании предстоящего в 1911 году столетнего юбилея со дня смерти А. Д. Захарова, строителя здания Адмиралтейства в Петербурге» (журнал «Зодчий», 1911, № 21, стр. 235—238). Отрывки из доклада Фомина в Петербургском обществе архитекторов.

[41] Из доклада «Роль архитектора в деле устройства русских курортов» (журнал «Архитектурно-художественный еженедельник», 1915, № 41, стр. 379).

[42] Три первые надписи входили в композицию конкурсного проекта памятника Свердлову для Москвы (1920); боковой фасад этого памятника (с первой из перечисленных надписей) известен в литературе как самостоятельное произведение под названием «Памятник Революции». Третья из этих надписей была повторена Фоминым в оформлении комплекса первых домов отдыха на Каменном острове в Петрограде. Две последние надписи — варианты текста на триумфальной арке того же комплекса (эскизы в Музее архитектуры им. Щусева). Рассматриваемые надписи — типичные примеры включения лозунгов в композиции объектов «монументальной пропаганды» — отражали взгляд Фомина на замену старого новым в области архитектуры: старое может быть заменено только в том случае, если оно сменится лучшим (см. выше отрывок из заметки «Еще по поводу мостов»).

[43] Рукопись неопубликованной статьи для газеты. ГАОРСС ЛО, ф. 3187, оп. 1, д. 276, лл. 25—26. Этот и следующий тексты любезно сообщены А. В. Повелихиной.

[44] Под типовыми в данном случае имеются в виду такие, которые могут служить образцом.

[45] ГАОРСС ЛО, ф. 3187, оп. 1, д. 78, л. 54, 54 об. Приложение к осуществленному Фоминым в 1919 г. проекту перепланировки партера перед бывш. Смольным ин-том; тогда же была восстановлена окраска здания в желтый цвет с белыми деталями.

[46] В данной записке выражен сложившийся еще до революции взгляд Фомина о необходимости градостроительного подхода к вопросам озеленения. В советское время этот взгляд проводился на практике Фоминым и его преемником на посту главного архитектора Ленинграда Л. А. Ильиным; в частности, просеки, открывающие здания Адмиралтейства с трех проспектов и Русского музея со стороны Невского, осуществлены по предложениям Фомина.

[47] Из статьи в кн. «Справочник по жилищному строительству» под ред. академика архитектуры И. А. Фомина (М., 1925, стр. 256—259).

[48] Фомин полемизирует здесь с идеями арх. Н. В. Марковникова, очень популярными тогда прежде всего из-за слабости индустриальной базы строительства и распространенности взгляда, считавшего идеальной формой поселения предложенный Говардом «город-сад». Фомин также разделял идею «города-сада»; в частности, именно о такого характера рабочем поселке идет речь в этом разделе статьи.

[49] Широко известные «дома-коммуны» возникли как новая форма быта по инициативе переселявшихся в квартиры буржуазии рабочих. К 1923 г. в Москве, например, насчитывалось свыше тысячи «домов-коммун» с населением около 100 тысяч человек. Новая форма быта выдвинула перед

архитекторами новое задание (а не наоборот). Обычно изобретателями и пропагандистами «домов-коммун» считают только наиболее «левых» из конструктивистов. Тем интереснее точка зрения Фомина по этому вопросу.

[50] Конкурс был заказным. Текст записки представляет собой, помимо прочего, полемический выпад против тех участников конкурса, которые принадлежали к новаторским течениям (К. С. Мельникова, Н. А. Ладовского, М. Я. Гинзбурга и др.), в то время только еще оформлявшимся творчески и организационно. «Утилитарный характер» своего проекта Фомин подчеркивает в связи с распространенными в первые годы восстановительного периода тенденциями «архитектурного нигилизма» (см. прим. 64).

[51] Всесоюзный конкурс на проект памятника Артему (Ф. А. Сергееву) для Донбасса проводился в 1923 г. Для этого конкурса Фомин спроектировал ступенчатый обелиск. К чьему проекту относилась упоминаемая статуя «Зовущего», выяснить не удалось.

[52] В области синтеза искусств Фомин считал наиболее плодотворным прием контрастного сопоставления относительно самостоятельных произведений архитектуры и пластических искусств (см. ниже статью «О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем»). В этом он разошелся с традиционными для классицизма (и характерными для дореволюционного творчества самого Фомина) тенденциями подчинять живопись и скульптуру архитектуре.

[53] Цит. по кн.: «Из истории советской архитектуры. 1917—1925 гг. Документы и материалы», Изд-во АН СССР, М., 1963, стр. 137.

[54] Практически Фомин отразил эту точку зрения в выполненном им по личной инициативе проекте создания новой полукруглой площади вокруг Сухаревой башни (1934).

[55] Из статьи «Бросить лучшие силы на ударные участки» (журнал «Строительство Москвы», 1933, № 7, стр. 12, 13). Написано в период организационной перестройки архитектурного проектирования и начала реконструкции Москвы. Фомин переселился в Москву в 1929 г., а с момента организации в 1933 г. архитектурных мастерских Моссовета до конца своей жизни возглавлял мастерскую № 3.

[56] В этом отрывке, написанном не об архитектуре, а о шрифте, очень четко сформулированы взгляды Фомина на эволюцию форм в любом виде искусства, сложение стиля и роль, в этой связи, сменяющих друг друга поколений художников (см. прим. 36).

[57] Из предисловия к кн.: Д. А. Писаревский, Шрифты и их построение. Под ред. И. Фомина, Л., 1927, стр. 9. В этой книге, составленной из шрифтов работы лучших ленинградских графиков тех лет, Фомин выступает и как мастер шрифта.

[58] Цит. по кн.: М. Минкус, Н. Пекарева, И. А. Фомин. М., 1953, стр. 54. Широко известная в устной передаче, но не публиковавшаяся в литературных трудах Фомина, «формула» составляет его композиционное кредо последнего периода творчества. Под «стандартом», как и в других случаях у Фомина, имеется в виду метрический повтор одинаковых архитектурных форм (например, колонн) в качестве одного из основных композиционных приемов.

[59] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1933, № 5, стр. 32, 33. Одно из наиболее развернутых программных выступлений Фомина.

[60] Имеется в виду общественно-жилой комплекс, известный как Дом «Динамо» на площади Воровского в Москве (1928—1931); осуществлена только первая очередь комплекса.

[61] В 1929—1930 гг. Фомин пристроил дворовый корпус к зданию Моссовета, позднее почти полностью переделанный.

[62] Проект (1932) остался неосуществленным.

[63] Выступление на творческой дискуссии в Союзе советских архитекторов (журнал «Архитектура СССР», 1933, № 3—4, стр. 15, 16).

[64] Имеется в виду строительство в первые годы восстановительного периода (см. прим. 50), еще до сложения той архитектуры, которая широко известна под недостаточно точным наименованием «конструктивизма» (о ней говорится в следующем абзаце).

[65] *В. Гропиус* (1883—1969) — немецкий архитектор, основатель и первый руководитель школы Баухауз. *Ш. Ле Корбюзье* (1887—1965) — французский архитектор. Как и многие другие авторы, Фомин недооценивал собственный вклад советских конструктивистов и функционалистов в развитие мировой архитектуры тех лет, видя в их деятельности только заимствования из-за рубежа.

[66] Фомин был единственным из крупных мастеров академической школы, который в годы обращения к «классическому наследию» постоянно утверждал большую ценность опыта советской архитектуры 1917—1932 гг.

[67] «Поворот к классике» Фомин воспринял как подтверждение своей правоты в поисках путей к соответствующему эпохе стилю. С этого времени все его творчество стало представлять собой еще более целеустремленную попытку формировать черты «советского архитектурного стиля».

[68] Распространенные термины «функционализм», «рационализм», «формализм» Фомин употребляет здесь в подчеркнуто «буквальном» смысле, утверждая этим, что внимание к функции и форме, рациональный подход к проектированию свойственны любой большой архитектуре, а выпячивание какой-либо одной из этих черт приводит к односторонности.

[69] Из статьи «Проблемы интерьера» (журнал «Архитектура СССР», 1934, № 7, стр. 4—6), написанной в рубрику «Творческая трибуна» в ответ на задание редакции ряду авторов. Статья излагает общие проблемы архитектурного творчества, волновавшие тогда Фомина, и только в заключительной части касается своей узкой темы.

[70] «Уроки майской архитектурной выставки» (журнал «Архитектура СССР», 1934, № 6, стр. 8). Из выступления на творческой дискуссии в Союзе советских архитекторов. Дискуссия о только что выстроенном тогда И. В. Жолтовским жилом доме на Моховой ул. (ныне здание «Интуриста» на Манежной пл.) в Москве имела большое принципиальное значение для определения дальнейших путей советской архитектуры. С принципиальным отрицанием предложенного Жолтовским направления кроме Фомина выступали тогда только конструктивисты. В выступлении содержится и попытка самокритично оценить собственное творчество.

[71] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 12, стр. 8. Здесь характеризуется второй архитектурный объект, бывший тогда предметом наибольших дискуссий: здание Наркомлегпрома (по проекту — здание Центросоюза, ныне — ЦСУ СССР) на Мясницкой ул. (ул. Кирова) в Москве, выстроенное по проекту Ш. Ле Корбюзье в 1928—1935 гг. И это дискуссионное выступление Фомина оказалось солидарным лишь с конструктивистами.

[72] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 4, стр. 28, 29. Написана в качестве ответа на дискуссионную анкету журнала.

[73] Справедливо утверждая, что не только новые строительные материалы и методы строительства влияют на развитие архитектуры, но что и сами эти материалы и методы в свою очередь изыскиваются в ответ на новые требования, выдвинутые жизнью, Фомин все же недооценил значения железобетона (и технического прогресса вообще) для будущего архитектуры. Это произошло потому, что он соизмерял возможности этого нового мате-

риала только с классической тектонической стоечно-балочной системой. Отсюда его неоднократные утверждения о «содружестве железобетона с классикой».

[74] Статья в журнале «Архитектура СССР», 1933, № 2, стр. 32.

[75] Имеется в виду памятник-бюст Ф. Лассаля (ск. В. А. Синайский, арх. Л. В. Руднев), установленный в соответствии с планом «монументальной пропаганды» на Невском проспекте около лестницы здания бывш. Городской думы в 1918 г.; гипсовый бюст был в 1922 г. заменен гранитным (сейчас в Гос. Русском музее).

[76] См. прим. 52.

[77] Из статьи в журнале «Академия архитектуры», 1934, № 1—2, стр. 83—91. Эта наиболее полная программная статья Фомина приводится в отрывках, так как она во многом повторяет положения, высказанные им ранее.

[78] Дом Половцева (ныне санаторий ВЦСПС) на Каменном острове (1911—1913) и дом Абамелек-Лазарева (ныне Дом спорта) на Мойке (1912—1914) в Ленинграде — наиболее известные дореволюционные постройки Фомина, выполненные в формах классицизма.

[79] Фомин твердо отводил нередкие тогда попытки сравнения его дореволюционного и послереволюционного творчества в пользу первого. Однако в его последних работах (здание Совета Министров УССР, проекты театра Красной Армии, правительственного центра в Киеве, комплекса Академии наук и др.) под воздействием общих происходивших в архитектуре процессов проявились украшательские тенденции.

[80] Из предисловия к кн.: «Работа архитектурных мастерских», в двух томах, т. 1, М., 1936, стр. 3 («Мастерская № 3»).

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЩУСЕВ

(1873—1949)

Стремление создать теорию своего искусства восходит среди архитекторов еще к Витрувию. Особенно много вариантов теории архитектуры стало появляться в ближайшее к нам столетие. Теории различны по ширине охвата и категоричности своих позиций, по исходным принципам и целям, в разной мере объясняют или оправдывают, направляют или лимитируют архитектурное творчество. На базе теорий, принятых выдающимися зодчими, их последователи формируются в творческие архитектурные «школы», направления.

Щусев не стремился стать основоположником ни подобных теорий, ни какой-либо «школы». Его значение в истории русской и советской архитектуры определяется главным образом созданными им зданиями и сооружениями. Однако и теоретические высказывания его имеют очень большой интерес, так как показывают его прирожденный зодческий талант, вкус и понимание архитектуры.

В своей работе Щусев опирался в основном на чувство, на интуицию, здравый смысл, жизненный опыт, знание ремесленной стороны дела.

Такая основа позволяла ему наделять свои произведения мудростью, выражать средствами архитектуры большие общественные идеи. Для его архитектурного творчества характерна та уверенность, с которой он считал возможным создавать и действительно создавал очень индивидуальные архитектурные образы, оперируя формами, уже сложившимися в жизни. Это могли быть формы исторического национального стиля той или иной страны (прежде всего — России) или международные инварианты как классической, так и современной архитектуры. Не отвлеченные логические выкладки, а эстетическое чувство помогало ему сплавлять в новое художественное единство пластический материал архитектуры (а подчас скульптуры и живописи), подсказанный его большими знаниями, личным вкусом.

Таково и самое известное и замечательное его произведение — Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади в Москве (1926—1930). Не являются, казалось бы, новостью для архитектуры ни ступенчато-пирамидальный объем его, ни группа прямоугольных столбов, несущих верхнюю плиту. Однако в целом архитектурный образ Мавзолея получился мощным, новаторским, вполне самобытным, выразительным и точно связанным со своим назначением, слитным с положением в ансамбле площади, со своим временем. Решающую роль играют пропорции его элементов. Высоты (толщины) плит то нарастают, то сокращаются, траурные горизонтали переходят в энергичную вертикаль, замкнутость и компактность скорбной камеры, ограждающей саркофаг, в открытую свету и ветру ширину трибуны и лестниц. Поэтому траурно-величавый Мавзолей способен преображаться в дни празднеств и естественно играть роль центра торжественных демонстраций.

Как совершенное произведение искусства Мавзолей несет в своем художественном образе огромное духовное содержание, комплекс высоких идей и переживаний, соответствующих его беспрецедентной известности и популярности среди трудящихся всего мира.

Творчество Щусева получило признание еще до Октябрьской революции. К 1917 году Щусев пришел, обладая уже 15-летним стажем практической работы и званием академика архитектуры, полученным в 1910 году за удачную по результатам и оригинальную по методу реставрацию храма XII века в Овруче (на Волыни).

Родился Алексей Викторович Щусев осенью 1873 года в Кишиневе. Это был третий ребенок в скромной семье отставного чиновника. У мальчика рано и ярко проявились способности и любовь к рисованию. Для получения высшего образования он поехал в далекий Петербург, где в 1897 году окончил архитектурное отделение Академии художеств. После возвращения из присужденной ему за дипломный проект заграничной командировки началась практическая деятельность, в которой вскоре значительное место заняли произведения храмовой архитектуры — небольшие сельские церквушки и монастырские ансамбли. В них Щусев удачно развивал принципы русской национальной архитектуры, вопреки официальным канонам, насаждавшимся руководством русской православной церкви. Лучшим произведением этого периода была церковь Марфо-Марьинской общины на Б. Ордынке в Москве.

Однако наиболее крупным созданием Щусева стало начатое в 1912 году здание Казанского вокзала в Москве (законченное им в 1940 г.). И в этом случае Щусев пошел самостоятельным путем, не следуя принятому штампу — образу вокзала как

смеси обогащенного промышленного и упрощенного дворцового сооружения. Разнородные функциональные назначения станционных помещений толкнули Щусева к трактовке вокзала как «городка», состоящего из комплекса нескольких зданий, объединенных сильной вертикалью угловой башни. В прорисовке великолепных деталей здания Щусев свободно трактует мотивы русской архитектуры XVI—XVII веков.

Те же черты уверенной и вольной, широкой и вместе с тем прочувствованной трактовки больших и малых форм легко увидеть и в других значительных произведениях этого талантливого зодчего, многоликого, но всегда верного себе на всем протяжении его большой творческой жизни, независимо от того, в каком направлении или «стиле» он работал.

К числу таких произведений относятся: здание санатория в Мацесте (1927), Министерство земледелия на ул. Кирова в Москве (1933), Москворецкий мост (1938), здание Института Маркса — Энгельса — Ленина на проспекте Руставели в Тбилиси (1938), Театр оперы и балета имени Навои в Ташкенте (1947), залы станции «Комсомольская-кольцевая» Московского метрополитена (1952, строительство завершено после смерти Щусева) и другие.

Любимую его тему, тему более или менее свободного «городка», типичного русского ансамбля, в который соединяются относительно разнородные здания, также можно проследить в искусстве Щусева, начиная с дипломного проекта «загородной виллы» и кончая проектом комплекса зданий Академии наук СССР.

Через многочисленные влияния времени и общественных условий, при которых Щусев работал и к которым он был очень

чувствителен, пробивается его прямо не высказанная, но теперь уже очевидная, неустанная и заветная тяга к «самовыражению». Именно потребность художественного самовыражения и принимала у Щусева одеяние национальных образов в архитектуре, на которые он поэтому и был такой мастер. Мощность интуитивных истоков творчества и отличала Щусева от многочисленной армии работавших в те же годы стилизаторов, которые проектировали и строили «в русском стиле» либо как археологи, либо как педантичные копиисты, либо как последователи умозрительной стилистической схемы.

Эстетическое мировоззрение Щусева сформировалось в художественной среде Академии художеств и в период дореволюционного развития русской эстетической мысли. Такие идеологические принципы, как демократичность и патриотизм русского человека, слившийся после Октября с патриотизмом советского человека, составляли неотъемлемую часть его натуры и пронесенных через всю жизнь глубоких убеждений. На протяжении его более чем полувековой творческой и общественной деятельности его теоретические взгляды испытывали, естественно, влияние своего бурного времени. В них усиливалось и укреплялось сознание высокого социального призвания искусства архитектуры и большой ответственности зодчего перед обществом.

Творческое наследие Щусева включает более ста пятидесяти проектов, из которых свыше четырех десятков осуществлено в натуре. Велико и количество оставленных им литературных материалов. Списки того, что опубликовано с 1902 по 1950 год (последняя статья издана посмертно), включают более 240 названий. В большинстве

случаев это высказывания по тому или иному конкретному поводу, отклики на текущие события и обстоятельства архитектурной жизни. Небольшая часть текстов, принадлежащих перу Щусева, использована в настоящем издании.

Тексты эти относятся к общим, принципиальным проблемам архитектуры. На них лежит печать не только личности Щусева, но и своего времени, вследствие чего некоторые из высказываний кое-что потеряли от былой убедительности и стали спорными, другие же актуально звучат и сегодня. В них отразилась историческая эволюция не только взглядов Щусева на архитектуру, но и эволюция самой архитектуры. Избранные высказывания Алексея Викторовича дают возможность последовательно судить сначала о ряде проблем дореволюционной русской архитектуры, затем о новых проблемах, принесенных Октябрьской революцией, за этим следует период положительного отношения Щусева к идеям конструктивизма в архитектуре, дальше — переход к освоению классического наследия и позитивная характеристика архитектурной классики.

Примерно с 1933 по 1948 год, когда изменившаяся в сторону освоения классики творческая направленность сохраняла стабильное положение, Щусев много выступал с уточнением своих позиций по различным проблемам архитектуры: градостроительству, национальной архитектуре, связи архитектуры с техникой, с пластическими искусствами и т. д.

Несмотря на отдельные противоречия, несмотря на то, что Щусев не стремился к законченному изложению своих концепций, все же в его словах постоянно звучит одна нота, одна устойчивая, хотя и как бы пунктиром проходящая мысль, мысль о

художественной свободе зодчего. Она тесно связана с отмеченной особенностью его архитектурного творчества как средства самовыражения.

Начиная с заголовка первой статьи Щусев снова и снова утверждает необходимость либо прямо «свободы творчества», «простора творческой фантазии», «выявления своего лица» в творчестве, либо выражает ту же мысль в призыве следовать «требованиям жизни», а не предвзятой доктрине.

В ряде случаев он утверждает ту же позицию, но в негативной форме, осуждая «стеснение» творчества, «подчинение стилю», «стадность мысли», «трафаретность образов», «узкие рамки доктрины», «канонов» и т. д.

Но и по отношению к этой теоретической и этической позиции Щусев не был доктринером. Вынеся еще из периода становления своего архитектурного мировоззрения мысль о необходимости творческой свободы, он высказывался об этом только мимоходом. Зато он подтверждал принцип свободы всем делом своей жизни, создав лучшие произведения методом свободного воплощения собственного эстетического чувства и дорогих для него идей.

Тема свободы в творчестве настолько и теоретически и практически крупна, что трактовка ее Щусевым заслуживает внимания и изучения, как оригинальный вклад этого чрезвычайно сильного художника в архитектурную эстетику нашего времени.

Щусев скончался на 76 году жизни 24 мая 1949 года. Последние из приводимых здесь текстов относятся ко времени больших восстановительных и градостроительных работ после Великой Отечественной войны 1941—1945 годов и первой послевоенной пятилетки.

МЫСЛИ О СВОБОДЕ ТВОРЧЕСТВА В РЕЛИГИОЗНОЙ АРХИТЕКТУРЕ[1]. 1905 г.

[...] Если ретроспективно взглянуть на нашу церковную архитектуру, то мы увидим, что развивалась она в высшей степени свободно и оригинально. [...]

[...] Я не буду разбирать, благодаря каким иноземным влияниям образовалась та или другая форма главок или перекрытий, влияла ли деревянная архитектура на каменную или наоборот. Точно установить заимствования невозможно, так же как и объяснить точно появление готики на Западе; можно предположить лишь, что творческая фантазия архитекторов не была стеснена археологическими рамками прошлого, каждый работал и производил по мере сил и добивался художественной красоты впечатления и настроения какими хотел средствами, не заботясь о том, чтобы работать именно в стиле какого-нибудь века. Теперь благодаря тому, что в последнее время искусство стало больше проникать в жизнь, многие художники заинтересовались художественною промышленностью и архитектурой, они стали изучать старинную архитектуру, чувствовать ее красоту, поняли красоту и искренность мысли древних архитекторов и художников. Мы убеждены, что и архитекторам необходимо уловить и почувствовать искренность старины и подражать ей в творчестве не выкопировкой старых форм и подправлением, то есть порчей их, а созданием новых форм, в которых бы выражалась так искренне и так красиво, как в старину, идея... [ради которой построено сооружение].

Для пояснения этой мысли я назову несколько церквей, в которых так хорошо сказалось творчество художника. Мне случилось быть прошлым летом в Константинополе и, любуясь силуэтами города с парохода, идущего на Принцевы острова, я невольно задумался над формами храма св. Софии. Эти плоские обширные своды, этот кучеобразный силуэт — ну что в нем красивого, если его поставить к нам на равнину? Но какая это мощь и красота на месте, на таком холме, который она заканчивала в древней Византии. Ведь линии местности просто венчаются ею; тут никому она не покажется бесформенной кучей, так как силуэт ее прочувствован гением. А наши северные церкви, особенно деревянные, с их главками и бочками, — как хорошо они выглядывают из зелени елок и березок, как они вяжутся своими силуэтами с нашим северным лесом. Вот в этом-то соединении природы с творением человека и есть настоящее, свободное искусство.

Как же создавалась св. София в Константинополе, какими образцами пользовались строители? Ответ на этот вопрос дает предание:

оно говорит, что император Юстиниан пожелал создать небывалый по величине храм и требовал от зодчих *небывалого, нового.* Он требовал от них свободной творческой фантазии, и зодчие дали ее ему. Чем они пользовались при создании — прошлым ли, своим ли, чужим ли, — да не все ли равно? По плану, если сделать смелое сравнение, св. София подходит к термам (Агриппы в Риме [2]). Вспомним, что христианские базилики ведут свое начало от языческих базилик, имевших вовсе не религиозное назначение. Подобное желание свободного созидательного творчества мы наблюдаем и в Москве при создании Покровского собора или Василия Блаженного.

Но что же мы видим в наше время? Мы видим, что архитекторы-археологи изучением старины не только не помогают развитию новых форм, но, напротив, они стремятся многие новые церковные формы, даже XVII века, объяснить случайностью, практичностью и утилитарностью.

В своей книге «История русской архитектуры» архитектор Павлинов пытается доказать, что четырехскатные крыши на ярославских церквах образовались совершенно случайно из желания упростить перекрытие по трем полукружиям одной крышей в XVIII веке; сам он ссылается при описании ц. Иоанна в Толчкове [3] на старинные виды Ярославля 1731 года, хранящиеся в ярославском статистическом комитете (рис. 92 в его книге), выбирает из этих видов для своей реставрации то, что подходит под его предположения, четырехскатную же крышу все-таки, несмотря на существование ее на приведенном рисунке, пытается оспаривать, называет ее новою и дает чертежи антихудожественного перекрытия церкви по четырем полукружиям, вовсе не вяжущегося по силуэту и формам со всей церковью. Хорошо еще, что на такие реставрации не находится денег; но сколько уже церквей попорчено подобными неудачными реставрациями, авторы которых желали во что бы то ни стало увидеть в русских церквах византийский прототип, не заботясь о красоте общего.

При этом глаза реставраторов закрываются, они в своем ученом увлечении перестают видеть красоту и характер форм и пропорций, не видят связи широких простых перекрытий с вычурностью главок [4], они все хотят объяснить случайностью, подражанием и заставляют нас не творить в русском стиле свободно, запоминая только общую идею, силуэт строения и связь его с местностью и вкусом жителей, а выкопировывать и запоминать всякие профильки, крестики и др. мелочи и потом их еще обътальянить по-своему, дабы придать им дешевую культурность 20-го столетия. [...]

[...] Мне могут возразить, что новые формы вытекают из конструкций; но ведь это азбучная истина, годная только для воспитания

в высших учебных заведениях. Если во всем, а в особенности в идейных вещах, желать, чтобы нас вдохновляла конструкция, то мы и новых конструкций не изобретем, и вычеркнем из страниц архитектуры такие вещи, как фальшивые главки в русском стиле и фальшивый купол на гробнице Тамерлана в Самарканде. В искусстве необходимо правильно выражать идеи и достигать силы впечатления, не раздумывая о средствах (предполагается, что средства — то есть знание современных конструкций — архитектору доступны в совершенстве, подобно тому как музыкант должен знать инструмент, при помощи которого он творит) и не задаваясь метафизикой; бутафория и декорация на театральных подмостках превращаются в большое искусство, если их исполняет настоящий художник [5]. [...]

О РЕСТАВРАЦИИ МОСКОВСКИХ КРЕМЛЕВСКИХ БАШЕН [6]. 1915 г.

Ввиду вторично затронутого печатью вопроса о неудачной реставрации московских кремлевских башен я чувствую, что должен сказать, со своей стороны, все то, что мне известно об этом печальном деле.

У нас в некоторых архитектурных кругах, особенно власть имущих, до настоящего времени относятся с недоверием и пренебрежением к способу исполнения древнерусских построек [...] Зарегистрирован лишь внешний вид, грубый силуэт, остальное приписывается действию времени или неумению. Тогда как классики изучены до тонкости в теории, какая-нибудь линия скоции, гуська, толщины и утонения колонны — Витрувием и Палладием — признаются основой грамотной стройки и идут непосредственно вслед за изучением пропорций, в русском искусстве все утолщения и горбинки линий шатров, мозаичности кладки кирпича, закрепленность черепицы на одном лишь гвозде в шве кирпичного шатра или покрытие металлом непосредственно по кирпичу — считается праздной и ненужной бутафорией «под старину», излишним гурманством и т. п.

Это зло нашего времени вообще, времени машин и фабрик. Достаточно посмотреть на реставрацию частей порталов собора в Кёльне или мозаик в Равенне, чтобы заметить, насколько теперешние немцы суше работают, чем в готический период (сравнить можно части, не подвергающиеся разрушению от времени внутри собора), и насколько современные итальянцы-мозаичисты хуже подбирают краски мозаичных камешков. Итак, когда была окончена реставрация крыши Сенатской башни [7] и вид ее стал напоминать не драгоценную искрящуюся изумрудную чешую, а, попросту говоря, офицерское

сукно, — я заявил свое негодование на заседании Императорской Археологической комиссии. В результате П. П. Покрышкин вместе со мной осмотрел на месте в Москве покрытия башен, и нами был составлен подробный доклад о способе покрытия черепицей. [...]

ОТ МОСКОВСКОГО АРХИТЕКТУРНОГО ОБЩЕСТВА. ОБРАЩЕНИЕ[8]. 1923 г.

Наряду со всеми отраслями искусств архитектура отражает окружающую ее жизнь; однако роль архитектора среди других деятелей искусства несколько сложней. Вынужденный иметь внешний повод к творчеству, определенное задание извне, зодчий неизбежно должен отражать в своем искусстве всю сумму явлений, характерных для данного исторического момента. Если во многих случаях это дает отправную точку для творчества, удерживает его в рамках известной логики и ясности художественной концепции, помогает отыскать и оформить эту концепцию, — то тем не менее часто зодчий становится жертвой этой зависимости. Так бывало нередко до войны, когда оторванные от заказов на государство зодчие находились во власти мелкого капитала, хищнически выколачивавшего свой доход.

Выявить свое лицо и идеал зодчий тогда не мог. Развивался эстетизм в ущерб рационализму и логике. Новые начинания бывали обыкновенно неудачны[9]. Народ от искусства был далек; хороший лубок давно пропал, изба стала тесной; фабрика если и давала рабочему жилье, то лишь в очень скудном количестве — мрачное и неуютное, — в этом мы были далеки от запада[10]. Популяризация работ зодчего шла в одном или нескольких повременных изданиях, обращавшихся лишь в среде специалистов; массам эти издания были недоступны и даже мало нужны.

Однако перед самой мировой войной силы художников достигли такого напряжения, что искусство стало как будто молодеть, но эту юность прервала война. Теперь же, когда страна начинает понемногу оправляться от тяжелого наследия почти десятилетнего разрушения, мы очутились лицом к лицу перед иными задачами.

Новые условия жизни, новые вкусы, новые идеалы и преломление взглядов, все это должно получить отражение в архитектуре. Перед зодчим поставлен целый ряд проблем.

Архитекторы должны создать образцовое жилище для рабочего и крестьянина; оздоровить города и поселки; должны вдохнуть живительный дух мощи и силы в монументальное зодчество, сделать

достижения техники орудием для обновления форм зодчества. [...]

Мы должны причаститься к созданию жизни, а не быть ее пассивными созерцателями.

О ПРИНЦИПАХ АРХИТЕКТУРНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА [11]. 1924 г.

Искусство, как и жизнь, — многогранно.

Нарастающие потребности куют формы жизни: быт, производство, передвижение. Архитектура как оболочка жизни также отражает ее формы; поскольку консервативна жизнь, постольку сдержанна в дерзаниях и форма в архитектуре, и наоборот.

Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью. Нельзя смешивать сущности архитектурной композиции с ее внешним обликом, то есть с тем, что начали называть «стилем», хотя понятие «стиль» гораздо более глубокое и не ограничивается одними внешними принципами построения.

В архитектурном творчестве более, нежели в других видах большого искусства, наблюдается стадность мысли, нечто вроде готового рецепта, преподносимого в виде прогноза.

Много зла подобные прогнозы приносят для архитектуры.

Если взглянуть ретроспективно на ее историю двух последних столетий, то мода, или так называемый «стиль», в архитектуре держится приблизительно 10—15 лет, затем она как бы изживает себя и надоедает. В этом архитектура напоминает слегка обновленную моду для костюмов и шляп, в которой «модное», даже некрасивое и не «к лицу», нравится, немодное же — удручает.

На нашей памяти в течение 25 лет сменилось уже несколько «стилей», начиная от безличного академического эклектизма, стиля «decadance», «русского стиля», стиля «ампир», итальянского Ренессанса и до грядущего «здорового» конструктивизма и американизма, стремящегося уловить «современность», то есть превратиться в моду, чтобы с легкостью перевоплотиться через 10 лет в нечто другое.

Это какой-то калейдоскоп, какая-то «чехарда», в которой с недоумением путается не только молодежь, но и зрелые зодчие.

Каждый раз утверждается, что истина найдена, и великая эпоха настает; адепты этой истины стремятся испепелить неверных, обвиняя их в служении не тем богам, которым следовало бы служить.

Так ли это? Действительно ли прогресс архитектуры состоит лишь в смене стилей и богов и нет ли тут основной ошибки, свойственной публицистам, которым хочется сказать: «Я первый поставил прогноз и дал направление, которое является несомненной истиной».

Мы, активные работники в архитектуре, должны глубже смотреть на вопросы архитектурного творчества. [...]

Если обратиться к настоящему времени с его огромным интересом к инженерному искусству, а также к связанному с ним промышленному строительству, и сделать выводы о том, что нарастает новый «стиль», подобный «элеваторам в Буфалло»[12], что стиль этот грозит подчинить себе все виды строительства, включая и жилищное, и что в этом будет решение задач «современности», — то этим будет сделана непоправимая ошибка, так как к некоторым видам строительства будет за уши притянут несвойственный им видимый конструктивизм, подобный «ампирной» колонке.

Задачи прогноза архитектурного творчества заключаются не в красивых цитатах, сравнениях, пророчествах и абстрактных определениях, а в разборе по существу как самих произведений в смысле формы и конструкции, так и назначения произведений в связи с экономичностью и практичностью — верными лозунгами настоящей эпохи. Только самое серьезное и вдумчивое отношение к архитектурному творчеству позволит нам найти на протяжении последнего 25-летия и отделить здоровые и «неустаревшие» произведения, проследить в них эволюцию творчества и определить полезные и вредные элементы для создания стиля «современности».

Понимание использования материалов, конструкция, гигиена должны послужить для выработки максимума лучших решений, и если эпоха богата хорошей школой и талантами, — мы можем получить бессмертные «классические» произведения, выражающие, быть может, в противоположных формах и пропорциях одинаковое понимание задач архитектурного творчества.

Переходя к нашей современности, можно указать на конкурс Дворца Труда для Москвы, где Московским Советом даны были директивы и пожелания выработки типа здания применительно к новому строительству СССР.

Специальная комиссия лишь формулировала задание, разработала его и сделала предпосылку о желании не пользоваться типами уже существовавших стильных концепций. Это было требование подлинной жизни, и мы видим, что этот конкурс начал оформлять конкретно смутные идеи, абстрактно бродившие в головах зодчих. Первая премия была дана неудачно из-за нескольких членов жюри, побоявшихся новаторства. [...]

[...] В строительстве с. хоз. выставки те же принципы незамаскированного конструктивизма, положенные в основу руководства всей архитектуры выставки, дали возможность некоторым лучшим зодчим отойти от слишком большой подражательности старым мастерам, а декораторам — выявить себя в стенописях-плакатах.

Сочетание новых конструктивных принципов с проработкой формы, питаясь насущными потребностями жизни, — только оно и может создать и стиль и эпоху. Всякое же подражание внешним конструктивным принципам, часто неподходящим для типа постройки, лишь упрочит за архитекторами звание рисовальщиков-декораторов, а не строителей.

Строительство монументальных памятников иногда требует не только четкости чертежа, но и скульптурности формы, и уничтожение этой скульптурности в архитектуре, как это мы наблюдали в довоенных реставрациях древнерусских памятников, приводило истинных знатоков к вполне понятным возмущениям.

Лучшие произведения архитектуры Греции можно рассматривать почти как памятники скульптурного резца. К этому же типу могут относиться и северорусские примитивы, не говоря уже о готике.

Нельзя, конечно, отрицать вкусового отношения эпохи к некоторым излюбленным мотивам — по этим признакам знатоки разбирают и датируют забытые памятники. Но это относится к массовому строительству, подражавшему лучшим образцам, вожди же движения создавали свои произведения, черпая от жизни, то есть получая задания главным образом от власти, обладавшей и средствами и инициативой. [...]

Обратимся к машине и ее влиянию на творчество зодчих, как здоровый принцип рациональности и динамики.

Принципы построения машины могучи, но не вечны. Мы видим, что устаревший паровоз кажется нам уже некрасивым, несмотря на логичность построения, а последний тип безрупорного граммофона, распространенный в Америке, имеет вид простой жестянки, укладывающейся в саквояжик и не имеющей никаких признаков могучих стимулов техники, его создавшей, тогда как устаревший рупорный граммофон по форме куда выразительнее. То же сравнение касается паровоза и тепловоза — последний имеет совершенно невыразительный тип моторного вагона.

Выразительность больше присуща задачам искусства, чем машине, а потому для архитектуры машина может дать пищу лишь как принцип, а не как тип.

В противовес Америке строительство Европы должно считаться часто с хорошими концепциями частей города. Для новаторов такие места бывают мало приемлемы, так как они их обязывают, стесняют. Если же не стесняться, то мы получим рядом с Большим театром в Москве бывш. магазин Мюр и Мерилиз в «английском стиле» только потому, что владелец фирмы — английского происхождения. Нельзя отрицать красоты контрастов, что мы наблюдаем в Ленинграде на набережных, при сочетании бывш. Зимнего дворца

с Адмиралтейством, но контраст также должен быть увязан в общую гармонию и по масштабу и по таланту зодчего.

В настоящее время пророческое око обращено к Америке, — свет архитектуры оттуда. Однако там самые высокие дома, но не самые высокие санитарные и гигиенические условия. Кроме того, Америка сама колеблется, так как последний проект города Генри Форда на реке Теннесси разрешает город в горизонтальном, а не вертикальном направлении. Предположим, однако, что вертикаль удержится, тогда, конечно, выкристаллизуется и тип «небоскреба», а пока это лишь прекрасная строительная техника и плохие архитектурные формы, заимствованные из известных памятников истории искусств. Не даром Корбюзье бросает такую фразу: «Послушаем советов американских инженеров, но убоимся американских архитекторов».

Да, надо ориентироваться на Запад, но не потому, что мы бедны мыслью, а потому, что у нас пока мало средств и возможностей, и мы не можем учиться на жизненном опыте. Архитектура не так гибка, как живопись, музыка и театральное искусство лишь потому, что она связана с затратой больших средств, а опыты на чертежах мало убедительны; ясно выраженные строительные принципы ощутимы лишь на практике, в натуральном масштабе.

Для правильной постановки прогноза об архитектурном творчестве новой эпохи необходимо подвести прочные фундаменты для новых строительных идей, дабы молодое поколение зодчих не путалось в элементарных понятиях о стиле, красоте и конструкции. Нельзя также смешивать типы новой архитектуры со стилистической графикой на конструктивные темы.

Безусловно надо ковать новые формы как жизни, так и архитектуры, но не надо забывать, что нарочитая новизна во что бы то ни стало, поощряемая индивидуальной критикой, подбирает образцы по трафаретным приемам прежних художественных критиков, за немногими исключениями в большинстве самовлюбленных индивидуалистов. Вместо пользы новым идеям архитектуры она может причинить лишь зло, увлекая молодежь легким успехом трафаретных образцов, еще не проверенных жизнью и безусловно подходящих лишь для одного промышленного строительства. Отнимая своим объемом воздух и небо, архитектура не должна его загромождать унылыми скелетами зданий, хотя бы и логично построенных.

[...] В отношении архитектурного наследства народы Советского Союза дают нам богатейший этнографический материал местной архитектуры, прекрасно завязанной с климатическими условиями. Материал этот не только не изжит в смысле форм архитектуры, но, напротив, совершенно сыр и примитивен. Его можно и должно раз-

вивать в самом современном масштабе, пользуясь им для тех же исканий новых форм. Интерес народов Запада к нашим проблемам будет гораздо интенсивнее, чем если мы будем пользоваться готовыми уже образцами от них же самих. [...]

Не надо забывать, что хорошая общественная архитектура является также и просветительным средством для масс, и средством чрезвычайно могущественным; массы архитектурой воспитывают свой вкус, а потому опрощенные формы скелетного типа будут не всегда понятны.

Борьба с устарелостью необходима, дряхлеющие формы должны быть обновлены, но процесс этого обновления должен встать на твердый деловой путь, лозунгом которого может быть искание новых форм не только в абстрактном пространстве. Не надо забывать, что зодчество есть частичное отражение жизни и устремлений всего СССР.

О КНИГЕ К. ЗИТТЕ «ГОРОДСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ»[13]. 1925 г.

[...] Издана недавно [...] в переводе [...] книга Камилла Зитте, опубликованная на Западе в 80-х годах прошлого столетия, когда Зап. Европа после перепланировок Парижа Османом начала задумываться над планомерным расширением таких центров, как Вена, Берлин и др. Волна интереса к делу перепланировки городов докатилась к нам только во время революции, уже 40 лет спустя, а так как время для градостроительства настало совсем другое, то и книга является для нас несколько поздно полученным научным пособием.

Трактует она о восприятии красот древней культуры градостроительства с ее вдумчивым и гениальным подходом к разнообразным задачам жизни города — будь то планировка площади, улицы, памятника, церкви или общественного здания. Искренняя борьба Зитте против рутины казенной шахматной планировки городов, процветавшей во второй половине XIX века, даже до настоящего времени, и отражавшей классические мысли выродившегося ампира, эпигонски повторяемые тупыми чиновниками в Европе и Америке, — заслуживала и заслуживает всемерной поддержки.

Это крик новаторства, задыхающегося в тисках рутинной, окружавшей его современности, подкрепляющего свои личные мысли и мнения примерами прошлого с его гениальной культурой. С книгой Зитте были знакомы по преимуществу специалисты-архитекторы, но так как хозяевами городов бывали муниципалитеты, то немногим

энтузиастам-знатокам приходилось часто безнадежно бороться, подобно Зитте, с частной заинтересованностью, шедшей наперекор общегородским и общественным интересам. Не соблюдались элементарные принципы гигиены: при застройке переулков применялись высоты домов, превышающие намного ширину улицы, и т. д., о строго продуманном плане города даже не мечтали, находя его утопией, и проводили лишь элементарные санитарные удобства, как канализация и водопровод, то есть первая необходимость всякой культурной жизни.

Но жизнь не ждет, жизнь многогранна. Зитте указывал на одну из существенных граней надземного строительства и боролся за свою идею, как энтузиаст. Конечно, новые принципы новой архитектуры должны будут создать ансамбли другого порядка и другого стиля, но мысли Зитте всегда будут той основой, с которой должны быть знакомы все градостроители, а потому перевод этой полезной книги явился весьма кстати и должен приветствоваться, как первый шаг для продвижения вперед к революционной современности.

Зитте не эстет-гурман и мечтатель, стремящийся к разнообразию и красоте абстрактной, — это живой человек науки, реагирующий на современность и желающий поднять ее на высоту, равную умению древних народов в их искусстве градостроения.

АРХИТЕКТУРА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО [14]. 1926 г.

[...] Искания новых путей в мировой архитектуре находят себе место и у нас, и ближайший строительный опыт возьмет у нового и использует все лучшее, отбросив нарочитые придатки, сопутствующие всякому нарастающему течению.

Однако наравне с экономическим и техническим развитием нашей архитектуры нельзя забывать и о ее качестве. Выбор места для построек, уширение улиц, прокладка новых магистралей и обработка площадей сопутствуют всем крупным городским постройкам, и мы не должны повторять ошибок прошлого, вроде здания бывш. Городской думы, Исторического музея и множества других московских строений.

Практическая сторона строительства лишь выиграет при участии в самом начале работ не только специалистов узкотехнического и административного уклона, но и архитекторов-художников, владеющих искусством оформлять и проектировать как отдельные здания, так и целые строительные комплексы.

Архитектура, по своему существу тесно спаянная с техникой, в то же время должна вносить в технические и производственные пред-

посылки элемент художественной композиции и творческой фантазии, которые так необходимы при создании новых городских центров. Эта истина, к сожалению, еще недостаточно осознана.

Планировка Петербурга Петром I внесла начало правильного градостроительства, под углом которого проходит весь XVIII и начало XIX века, но затем идея плановой разбивки города стала засоряться хаотически-хищническим строительством, которое успело в значительной мере исказить лучшие города СССР.

Ушли ли мы от этого хаоса градостроительства, есть ли у нас авторитетное руководство со стороны компетентных органов? Нет. Это доказывает та беспомощность, которая наблюдается в большой мере в Москве и в провинции. Мы видим массу неувязок, массу случайностей только потому, что каждый комиссариат, каждый трест строит по-своему, координируя и увязывая лишь практическую и экономическую стороны вопроса. Опять воскресла фраза: «О вкусах не спорят», на которой базируются обыкновенно некомпетентные в строительстве люди, не имеющие авторитетного и сильного в государственном смысле объединенного руководителя.

Идея такого объединенного авторитетного органа тревожит умы многих зодчих. В самом деле, тогда как такие мощные объединения, как НКПС, имеют свой научно-технический комитет, апробирующий все новые опыты транспортно-технической деятельности, общегосударственное строительство такого органа не имеет. Центр научной архитектурной мысли, который ранее был при Министерстве внутренних дел и в Академии художеств и который, хотя и несовершенно, но все-таки руководил строительством, теперь отсутствует. Не к кому обратиться ни за разъяснениями, ни за авторитетной помощью; научные инженерно-архитектурные общества имеют лишь моральный авторитет.

Полный хаос проектировки и градостроительства приведет в ближайшем будущем к весьма печальным результатам, так как строительство растет и крепнет и на него тратятся всенародные средства во все большем и большем количестве.

Ненормальности, имеющие уже место «на местах», неувязка их с плановыми органами центральной власти, наличие малокомпетентных строителей — все это язвы, которые будут вредить организму.

Наступила пора практически подойти к авторитетному руководству строительством во всесоюзном масштабе. Лучшие силы не должны быть задавлены стихийным движением. В работу должны быть вовлечены также профессиональные и научные объединения специалистов-строителей.

АРХИТЕКТУРА НОВАЯ [15]. 1926 г.

Условия жизни нового общества нашли себе яркое отражение в новой архитектуре. Может быть, ни одно из искусств в такой степени не отразило уклад жизни, продиктованный или мощью капитализма, или борьбой с ним, как архитектура. Рост фабрично-заводского строительства в Западной Европе, Северной Америке и отчасти Японии поставил архитектуре новые задачи. Ее объектами являются в настоящее время уже такие сооружения, как элеваторы, вокзалы, склады товаров, фабрики-холодильники, разного рода депо и пр. (например, водонапорная башня в Людвигсгафене). Эти сооружения, слившие в одно понятие пользу и красоту, вкрапливаются в площади городов и пригородов и связываются с ними в одно целое. Проблемы нового жилища, рационально и гигиенически распланированного в связи с новыми распланировками городов и плана их застройки, создают для современной архитектуры грандиозные перспективы. Новая точка зрения на пейзаж застройки с высоты летательной машины даст возможность выявлять план города в единении с окружающей природой и тем самым расширить задачи проектирования. В настоящее время архитектурная мысль обыкновенно принимает характер коллективного творчества, и наиболее сложные задачи разрешаются при помощи конкурса. [...]

[...] Прием каркасных сооружений, применяемый для постройки небоскребов Америки, является сам по себе настолько интересным в архитектурном отношении, что затемнение его украшающими деталями для настоящего времени является совершенно излишним. Красота сооружения достигается в наши дни ритмическими соотношениями и пропорциями. Тип городов ближайшего будущего и Европы и Америки ясно наметился: центральные и деловые части города могут расти по вертикали, как отдельно стоящие сооружения, омываемые светом и воздухом среди зеленых парков и бульваров, тогда как жилые части города должны распространяться в горизонтальном направлении по преимуществу, лишь частично воплощаясь в дома-башни. Такая планировка способствует высшему виду архитектуры города как целого. [...]

ИЗ ПРЕДИСЛОВИЯ К «ЕЖЕГОДНИКУ МАО» [16]. 1927 г.

[...] Последнее десятилетие, когда намечались новые пути жизни и архитектуры, когда выявились новые объекты для творчества зодчего, войдет в историю архитектуры особой главой, и если ресурсы СССР не позволили еще многого из задуманного провести в жизнь,

то во всяком случае сдвиг и почин уже сделаны; остальное зависит от энергии и общественной активности самих зодчих. [...]

[...] Выявление свободного творчества разнообразных группировок зодчих, объединяемых теми или иными идеологическими принципами, ни в коем случае не должно быть зажато в узкие рамки доктрин, напротив, коллективное разрешение тех или иных задач, диктуемых жизнью, должно приветствоваться и подвергаться научной дискуссионной критике.

Теперь, когда производство и проектировка группируются в госорганах в большие коллективы, особенно важна спайка и увязка аппарата, дабы творчество авторов не было подавлено и искажено производственниками, и наоборот, проектировщик не должен отрываться от жизни, а идти в ногу с рационально развиваемым строительством. [...]

ЭКОНОМИКА, ТЕХНИКА И АРХИТЕКТУРА [17]. 1926 г.

Ценность [18] строительства стала в настоящее время в очень большой степени определяться высокими ценами на строительные материалы.

Отсюда — новый подход к проектировке, а также и к архитектуре сооружений.

Искания техников в сторону экономичности и практичности строительных приемов оказали значительное влияние на архитектуру и значительно сблизили пути инженера и архитектора, заставив их дружно работать рука об руку.

Рационализация строительства стала девизом эпохи. Государство определенно потребовало от экономистов, инженеров и архитекторов работы в направлении удешевления строительства и тем самым направило строительство по новому пути. [...]

Архитектура с ее умением разрешать пространственные и объемные задачи всецело приходит на помощь экономисту. Архитектура не есть красивая картина — это есть объединение в чертеже и форме всех предпосылок программы задания, диктуемой экономистом, техником и санитаром. Без зодчего экономист и техник будут слепы и кустарны, наша же эпоха социального прогресса стремится покончить с кустарщиной в большом масштабе, использовав кустаря лишь как рабочую единицу.

Исходя из таких предпосылок совместной работы технических и экономических сил, можно сделать прямой вывод, что архитектура эпохи в полной мере отражает требования народного хозяйства на новых рационально-экономических началах. [...]

Схоластики [19] нам не надо, но нам не надо и уже открытых Америк. Почва должна быть здоровой и фундамент надежным. Как всякое живое и новое в значительной мере раздражает некоторых и увлекает других, — в настоящее время наблюдается в международном масштабе искание новых путей в архитектуре. Всем известны труды Корбюзье, Перре и других зодчих Запада с их стремлением сочетания горизонтальных типов застроек с вертикальными; они заслуживают глубокого внимания и интереса.

В данном случае здоровой почвой для новых объемных и технических исканий будет у нас не гражданская, а индустриальная архитектура. В этой области мы имеем колоссальные перспективы развития, и будущее сулит нам необыкновенные возможности. То, что в гражданском строительстве является дерзким и часто неэкономичным при учете запаса пространства наших городов, поселков и быстрого усовершенствования путей сообщения, в индустриальном строительстве является зачастую весьма экономичным и исполнимым.

Все наше фабрично-заводское строительство до настоящего времени не представляло интереса для зодчего, и постановка его была казенно-мрачной и абсолютно не интересной [...] производственные здания [...] были какими-то сараями из кирпича и бетона — и только. Нам нужен новый дух коллективной мысли, не убивающий индивидуальности, но развивающий ее и ведущий вперед. Наши вузы должны подготовлять молодежь в этом направлении, не отравляя ее ядом гнилой конкуренции и легкого успеха.

СТРОИТЕЛЬСТВО НАСЕЛЕННЫХ МЕСТ [20]. 1926 г.

Игнорировать быт как при планировке, так и при оформлении архитектуры — невозможно. Быт должно использовать, как один из элементов творчества, который освежает архитектурные формы. Если превалирует одна лишь экономика без правильного понимания, то роль архитектуры в подобном строительстве падает совершенно, остается один утилитарный и притом совершенно ложный подход. [...]

Стиль не есть продукт непосредственного вкуса немногих лиц. Стиль есть система оформления, которая может быть или пышной, или более бедной. В настоящее время нам не до пышности. Мы должны оформлять то, что непосредственно вытекает из конструкции самых простых форм. Есть ли это архитектура, есть ли это упадок или расцвет ее? Простые оформления ближе к расцвету архитек-

туры, чем к ее упадку. Простота художественной формы есть элемент здоровый, всякая же сложность формы уже влечет к упадку. Если исходить из потребностей настоящего дня, то сейчас самым дорогим материалом являются кирпич и стекло. Все оформления современности, базирующиеся на простых формах бетона, кирпича и стекла, оказываются не только не экономичными, а наоборот, все стремления к экономичности рассыпаются по швам из-за дороговизны зеркального стекла. В Харькове одно стекло при постройке дома Госпромышленности обойдется в три миллиона. Нельзя и говорить об архитектуре с точки зрения сегодняшнего дня. Сегодняшний день не есть решение.

Объектом архитектуры, о котором легче столковаться, является строительство промышленное. В промышленном строительстве как будто все благополучно в смысле принципов конструкции. Никто не будет спорить, что для фабрики нужно больше света, что фабрика должна быть скелетной конструкцией. Значит, спорными являются только гражданские сооружения монументального характера и жилищного характера.

В жизни двигает нами по преимуществу экономика, которая базируется на тех нуждах, которые предъявляет человечество к строительству. Поэтому стандарт и трафарет можно признать явлениями не противоречащими.

Многие ответственные задачи разрешаются совершенно без архитектуры, например планировка Москвы. Наши города определенно превратятся в серое оформление, которое и теперь уже представляют собой многие русские города.

Одна техника для жизни поколений радости дать не может — это машина. Среди архитекторов идет борьба за новый идеал, и мы будем бороться за него и не уступим. Живопись и скульптура как будто временно выбыли из строя и теперь должны доказывать, что они нужны, тогда как архитектура из строя не собирается выбывать. Роль ее должна быть достаточно выявлена во всех начинаниях, которые в настоящее время предпринимаются.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ СЛОВО[21]. 1926 г.

Каркас выступает на сцену — постройка гораздо дешевле, ее можно делать зимой, а прежде должны были строить дом по крайней мере два сезона, а затем его надо было сушить. Наблюдается стекломания; выньте стекло, но от этого каркас не изменится. Тип останется тот же, только стекла будет меньше. Тип выбрасывать не надо.

Каркас — это дешевле, во-первых, во-вторых, скорее, в-третьих, это отвечает современности.

Что касается темы, то тема «Архитектура в строительстве населенных мест» слишком обширная и академическая, ее даже не затрагивал доклад. У нас сейчас идет вопрос о том, нужна ли архитектура, или же архитекторы — такие люди, которых можно вымахнуть из жизни, потому что они не нужны. Архитектура содействует экономике, архитектурная мысль содействует тому, чтобы мы шли вперед, и инженер, архитектор и экономист будут вести дело строительства вперед. [...]

ГОРОД СЧАСТЬЯ[22]. 1932 г.

Хижины и дворцы — архитектурный символ двух классов. Архитектура как образ, как художественное оформление пространства является выражением классовой борьбы. В этом смысле она решает труднейшие философские задачи.

Я думаю, что архитектура бесклассового общества должна осуществлять человеческое стремление к счастью. В ней должны найти осуществление счастье созерцания, мысли, познания. Даже стремление к биологическому счастью может получить выражение в архитектуре. Можно предполагать, что перед архитектурой бесклассового общества будет стоять грандиозная композиционная задача, подобная той, которую разрешил в поэзии Данте, распределив все современное ему общество по различным разделам своей гениальной поэтической композиции.

Советская власть неуклонно стремится разрешить архитектурные задачи, связанные со строительством новых социалистических городов и переустройством старых городов. В практике этого строительства уже преодолены ошибки индустриализма. Индустриалисты утверждали, что красота вещи заключается в исполнении ею предназначенных ей действий: револьвер красив потому, что он стреляет, пароход красив потому, что он плавает и т. п. Такое отрицание художественного образа заводит архитектуру в тупик.

Идеал социалистического города, выдвинутый нашей революцией, уже не является утопией. Он учитывает еще проблему санитарии и гигиены жилища и целого квартала, решает проблемы питания, обслуживания всех граней жизни человека, связывает город транспортными магистралями с промышленностью. Но все-таки социалистический город в тех его контурах, которые намечает современное

архитектурное творчество, еще не является идеалом города, так как он не обнимает собой всех сторон человеческого существования. [...]

ПРОФИЛЬ АРХИТЕКТОРА [23]. 1932 г.

[...] Социалистическое зодчество будет строиться на основе нового синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, и наши квалифицированные кадры должны быть подготовлены к научному овладению этим синтезом.

ПРОТИВ АСКЕТИЧЕСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [24]. 1933 г.

[...] Тот факт, что здание театра Мейерхольда расположено на месте пересечения Садовой магистрали с магистралью ул. Максима Горького, заставляет нас с особым вниманием отнестись к архитектурной стороне проектов.

Этот театр должен быть решен в архитектурном отношении не только удовлетворительно, но блестяще. [...]

[...] Нельзя к зданию театра Мейерхольда на данном месте относиться как к имеющему единичное значение. Нужно было решить архитектурно весь кусок Садово-Триумфальной площади, примыкающий к зданию театра.

Другие проектировщики решали тоже только угол. А этого недостаточно. Нужно решить весь ансамбль.

Архитекторы Бархин и Вахтангов базировались на решении здания с большим остеклением. Каковы недостатки этого решения? Основной недостаток тот, что получилось оформление характера промышленного, конструктивистского. Авторы базируются на рациональном использовании материалов. Они не работают над архитектурной формой как таковой. Нет деталей. Между тем здание театра Мейерхольда должно говорить. Неужели это здание не заслуживает элементов театрального, которые должны быть представлены на фасаде в виде скульптур и других деталей. [...]

[...] Проект архитекторов Гольца, Парусникова и Соболева в смысле проработанности и свободной трактовки классических мотивов является художественным произведением. [...]

Проект архитекторов Бархина и Вахтангова замыкается в шоры аскетической архитектуры. Спрашивается, почему мы должны строить этот театр в духе сугубо аскетической архитектуры? Почему нельзя дать развернуться фантазии архитектора для данного объекта. [...]

КАК БУДЕТ ОРГАНИЗОВАНА НАША РАБОТА[25]. 1933 г.

[...] Каждый заказ будет предварительно обсуждаться всеми работниками мастерской и в зависимости от того места или улицы, где строительный объект сооружается, будут заранее вырабатываться установки и архитектурный подход к обработке улицы, площади или целого комплекса города. Свои задачи мастерская будет решать в принципах современной архитектуры, вооруженной всеми знаниями и достижениями теории архитектуры прошлых веков.

Архитектурная разработка объектов будет производиться с исключительной тщательностью в деталях как строительных, так и отделочных работ. Постройки должны быть совершенными не только в чертежах, но и в натуре. Это основная задача советского архитектора.

КОНЕЦ АРХИТЕКТУРНОЙ СХОЛАСТИКИ[26]. 1933 г.

Стало очевидно и ясно, что одни функционально-рационалистические и конструктивистские установки в архитектуре не в состоянии ответить на многообразные требования, предъявляемые жизнью. Потребовалась аналитическая и синтетическая ревизия пройденного десятилетнего пути, в результате которой выявилось, что архитектура, идущая особняком, без усвоения двух родственных искусств — живописи и скульптуры, — не может справиться со стоящими перед ней задачами.

Стало очевидно, что для осуществления заданий правительства необходимо обеспечить архитектуре возможность дальнейшего творческого развития путем углубленной проработки и использования наследия прошлых веков.

Потребовалось знакомство с работами великих мастеров прошлых эпох и изучение методов их подхода к творческой работе.

Грандиозные задачи архитектурного строительства не могут быть решены без участия молодежи. Кадры наиболее одаренного молодняка должны получить разностороннее архитектурное образование, не замыкаясь в узкогрупповые рамки. [...]

Старая схоластика[27] и романтика должны уступить место трезвому творчеству без предвзятых акцентов, избыточного техницизма, затрудняющего полет свободной фантазии.

АРХИТЕКТУРНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ГОРОДА[28]. 1934 г.

[...] Принципы прямоугольной системы планировки, широко примененные в новых городах (Нью-Йорке, Вашингтоне), привели к утомительной будничной однотипности в плане этих городов. В про-

цессе составления планов новых городов требования эстетики и художественного чутья градостроителя были принесены в жертву требованиям практической пользы и утилитарности. И только высокое мастерство зодчего, воздвигавшего свои сооружения в таких городах, спасло город от схематической казенщины и создавало на его фоне группы художественных ансамблей (Ленинград, Одесса, созданные еще в XVIII в.).

Необходимо отметить, что прямоугольно-шахматная система планировки в силу своей простоты и лаконичности приобрела широкую популярность и распространение.

Даже там, где рельеф местности и наличие водных пространств в виде живописно вьющихся рек и разнообразных очертаний берега моря подсказывали расположение города в композиционной увязке с естественными природными данными, поборники прямоугольно-шахматной планировки замыкали город в рамки заранее взятой планировочной системы, покрывая его пространство однообразной сетью кварталов.

Ярким примером такого решения может служить план Нового Орлеана, который, будучи рассечен извилистой в этом месте рекой Миссисипи, сохраняет свою стройно-шашечную систему планировки и лишь в некоторых секторах меняет направление магистралей параллельно руслу реки.

Избрание системы планировки города еще не предопределяет в полной мере его архитектурно-художественного облика. Поэтому канонизировать в этом отношении ту или иную существующую планировочную систему было бы глубокой ошибкой.

Если представить себе лучеобразно расходящиеся улицы, имеющие исходной точкой треугольную или круглую в плане площадь, то сочетание их будет носить более органический характер, чем в случае включения таких же по форме площадей в систему города с прямоугольно пересекающимися магистралями. В последнем случае композиционно увязанной и, следовательно, представляющей ряд неоспоримых преимуществ с точки зрения поточности, транспорта, а также цельности производимого впечатления, явилась бы прямоугольная площадь и система, поборником которой является арх. Корбюзье.

Найденные в планировке единство и гармоничность системы предопределяют общий облик города, придавая ему в той или иной степени выраженный своеобразный отпечаток органичности создания и развития.

Объемно-пространственное оформление города, последовательное и закономерное размещение нарастающих и убывающих объемов зданий с их разнообразными отношениями и обработкой, удачное

распределение на территории города поднимающихся ввысь зданий придают городу художественный облик.

В условиях интенсивной застройки новых и реконструируемых старых городов к современному градостроителю должны предъявляться значительно более широкие требования архитектурно-художественного порядка. Поэтому современному проектировщику очень важно овладеть языком формы и объема и навсегда отрешиться от установившейся традиции исключительно плоскостного горизонтального планирования.

Свойства отдельных элементов рассмотренных систем планов — радиально-кольцевой и шахматно-прямоугольной могут быть эффективно использованы обладающим художественным чутьем градостроителем.

Необходимо вникнуть и умело применить в современной планировке свойства кольцевой или плавно извивающейся улицы города с непрерывно — по мере продвижения вперед — меняющимися видами ее, закрытыми перспективами и величественной замкнутостью архитектурных ансамблей.

Избежать применения системы чрезмерно длинных прямых улиц, теряющихся в бесконечности и лишенных завершенности перспектив.

Использовать все возможности и средства для создания выразительных ансамблей города и художественной законченности облика его, добиться наиболее зрелого во всех отношениях решения планировки, ибо планировка социалистического города основана на марксистско-ленинской теории размещения производительных сил и расселения человеческого общества, — таковы основные ответственные задачи, стоящие перед современным архитектором-планировщиком в отношении подхода к архитектурной организации и художественному оформлению городов.

Каждая система городской сети должна быть тщательно продумана в отношении архитектурно-художественных принципов, на основании которых одновременно с другими привходящими факторами должна создаваться окончательная планировка города.

Архитектурно-художественные принципы планировки как часть планировки района, в котором находится тот или иной город, должны быть диалектически увязаны со всеми другими факторами планировки: функциональным, промышленным, санитарно-гигиеническим и др. Поэтому каждый проектировщик должен продумывать не только систему транспортных магистралей и связь районов уличной сетью, но одновременно и общие перспективы городских магистралей, размеры площадей и улиц, общественных и жилых зданий,

построенных по принципу укрупненного или неукрупненного квартала. [...]

В настоящее время, когда проблема укрупнения квартала в социалистическом городе встала в полном объеме, застройка квартала оформляется по периферии, причем для связи и вентиляции она имеет большие разрывы в виде арок или пролетов, которые ведут во внутриквартальную территорию. Центральная часть квартала в виде обширного озелененного двора, на котором устанавливаются ясли и детские дома, дает богатые и новые возможности архитектурного оформления.

Тип застройки кварталов зданиями, расположенными осью по меридиану, в городских ансамблях не оправдал себя, так как торцы зданий в большой массе не оформляют улицу, а создают впечатление казарменного однообразия.

Общеквартальная застройка не по границам участка, а по меридиану в соединении с подсобными помещениями, как-то: столовые и детдома, в известных комбинациях плана может дать тоже хорошее решение типа города-сада, где оформлению квартала помогают зеленые насаждения, среди которых располагаются группы зданий. Такой тип застройки применим для городов со сравнительно небольшим количеством жителей, от 50 до 150—200 тысяч.

Недавно выдвинутая некоторыми группировками архитекторов идея города протяженностью, исчисляемой километрами, построенного по линейной схеме, еще не проверена жизнью, но по оформлению представляет собою тип города-сада.

Сплошная застройка типично применима для городов и центральных их частей, где оформляются магистрали, улицы, площади.

Комбинированная застройка с разрывами подходит ближе к жилым районам и небольшим городам. [...]

[...] Выдвинутая западноевропейскими новаторами (Корбюзье, Гропиус, Макс Таут[29] и др.) идея жилых небоскребов среди зеленых насаждений, окруженных строениями меньшей высоты, со стороны оформления имеет интересные возможности для силуэтной застройки города, но в смысле эксплуатационных возможностей и опасности в пожарном отношении, а также применения дефицитных материалов — в наших условиях не оправдывает себя.

При оформлении кварталов и площадей чрезвычайно важно использовать мастерство и фантазию архитектора, создающего городские ансамбли. [...]

Социалистический город уже в течение ряда лет вырабатывает типы районных площадей. Образцами могут служить Новая

площадь в Смоленске, площадь в Иванове, а также площади городов Великого Запорожья, Магнитогорска и пр. [...]

Промышленные центры застраиваются зданиями-распределителями для городской торговли, под которую отводятся и центральные части города и районов. Улицы и площади, имеющие первые этажи домов с магазинами, в вечернее время освещаются и возле них прогуливается публика. Такие центры должны быть очень благоустроенными, с усовершенствованными мостовыми и тротуарами. Обыкновенно в этих же местах располагаются зрелищные учреждения: кино, мелкие театры. К таким центрам необходимо приближать стоянки авто, гаражи и другие виды благоустройства, а также малые формы киосков и витрин для объявлений, афиш и т. д.

Окраины современного социалистического города в строгом смысле слова не существуют. Есть пояса пониженной застройки с меньшим процентом застраиваемой площади, с большим количеством, чем в центре, зеленых насаждений; исключение составляют те части, близ которых не сосредоточиваются крупные общественные сооружения: стадионы, спортсооружения, парки культуры и прочие места, где скопляются огромные массы населения на короткий промежуток времени.

Зеленое кольцо, опоясывающее новый социалистический город, должно в себя включить общественные места отдыха, места спорта и физкультуры. Поэтому «окраины» современного города значительно отличаются от окраин прежнего города, которые обыкновенно были плохо освещены и не имели элементарного благоустройства. [...]

Оформление площадей связывается с построением их плана в зависимости от окружающих площадь зданий и их пропорций. Площади, оформленные в предыдущие века, не следует в случае их художественной ценности радикально перестраивать. Напротив, надо при помощи контраста новой архитектуры увязывать их старые ансамбли и давать нарядную и поучительную картину развития архитектуры города (построение Мавзолея на Красной площади, площадь в Смоленске).

В случае беспорядочности застройки площадей старых городов и отсутствия планомерности их образования все случайные, не представляющие архитектурной и материальной ценности элементы должны быть без сожаления уничтожены; площади в случае надобности должны радикально перестраиваться, включая сюда и сломку и надстройку. [...]

Памятники старины и искусства особенно важно сохранять на площадях городов. Связь старого исторического наследия с новой

жизнью города важна и наглядно подчеркивает архитектуру города. Поэтому исторически сложившиеся города, продолжающие развивать свою архитектуру, выливаются в чрезвычайно интересные ансамбли и комплексы, не противоречащие, но дополняющие друг друга (например, набережные Ленинграда; Рим в его древних и новых частях, уголки Москвы и пр.).

Архитектор должен суметь использовать старинные здания под нужды современности, не портя их внешности, чему примером служат многочисленные перестройки, ведущиеся в итальянских городах, так богатых памятниками искусства. Высокое мастерство зодчих прошлых веков, оставивших после себя богатое архитектурное наследство, должно быть всемерно и критически использовано в развитии современной архитектуры.

Перед современным градостроителем стоят трудные, ответственные и вместе с тем чрезвычайно увлекательные задачи выразить в условиях сложившегося города с определенным колоритом его новое социальное содержание, новые функции и назначения отдельных его частей. [...]

Твердо установившегося типа многосекционных домов на сегодняшний день не имеется. Однако, несмотря на многочисленные решения жилых комбинатов, архитектура их носит печать монотонности и однообразия. Многие проекты наших, а также заграничных архитекторов дают образцы подобных решений. [...]

Разнохарактерность учреждений, их назначений и функций в большинстве случаев до сих пор мало отражены в архитектуре [...] Архитектура города должна быть поднята на высшую ступень художественного развития. [...]

К ВОПРОСУ О МОНУМЕНТАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ[30]. 1934 г.

В нашу эпоху, когда превалируют идеи общегосударственного порядка, искусство, чтобы не стать отвлеченным и никому не нужным, должно от интимного прийти к принципам обслуживания широчайших трудящихся масс.

Наша эпоха ставит необычайно заманчивую задачу — объединить три рода искусства: живопись, скульптуру и архитектуру не только теоретически, но и в повседневной практике.

Сооружение целого ряда проектируемых значительных зданий не мыслится без привлечения каждого из этих искусств и всех трех вместе. Начиная от Дворца Советов и Дворца союзного

правительства и до намеченных к постройке театров, клубов — все эти здания, чтобы отвечать на запросы масс, должны быть и будут украшены живописными и скульптурными изображениями в соответствии с архитектурным замыслом.

В Москве уже сейчас проводятся на практике в этом направлении значительные работы — художники Лансере, Фаворский, Бруни, Дейнека, Антонов[31] выполняли и продолжают выполнять заказы на роспись и панно внутри общественных зданий.

Характерной положительной особенностью монументального искусства является то обстоятельство, что задачи его никогда не питаются личными, индивидуальными наклонностями художника. Задачи монументального искусства отражают общегосударственные интересы в мотивах, понятных самым широким массам. По этим причинам монументальное искусство ставит перед художником требования не только технического и композиционного характера, но и — что весьма важно — тематического.

Из основных родов монументального искусства мы различаем фреску, оттеняющую поверхность стены и способствующую выявлению архитектурного контура стены, перекрытия. Такая фреска, сдержанная по композиции, характерна отсутствием сугубо натуралистических черт в манере изображения, ибо они могли бы «загубить» стену, на которой написана фреска, вместо того чтобы оттенить ее.

Второй вид фрески, написанной в оставленном в стене углублении, отличается несомненной реальностью изображения, в большинстве случаев — пейзажа. К таким фрескам мы относим плафонную роспись перспективного характера, создающую как бы второй-третий ярус над данным помещением. Весьма интересны случаи соединения характерных особенностей обоих этих видов фрески, без противоречия друг другу, у одного художника (Дейнека). Тогда возникают для данного художника возможности расширенного диапазона. [...]

УРОКИ МАЙСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ВЫСТАВКИ[32]. 1934 г.

Настоящей критики нашей работы еще нет, тогда как архитектурная общественность может требовать научной и углубленной критики выставки мастерских Моссовета.

Дом, построенный Жолтовским на Моховой, называют гвоздем выставки и сезона и сравнивают его красоту с красотой павловского гренадера, который ходит в кирасе по улицам современной Москвы. Дом Жолтовского будто бы является сколком архитектуры XVI века,

хотя следовало бы знать, что в XVI веке была принята иная система конструкции для сооружения здания. Конструкция дома Жолтовского ближе к современной. Большие стеклянные поверхности и колонны, которые поддерживают стены здания, делают дом современным. Научная критика должна отметить, что Жолтовским применена современная, а не архаическая конструкция дома, конструкция выполнимая, не требующая дефицитных материалов и квалифицированной рабсилы.

Что в этом доме архаического? Автор берет в основу архитектуру Палладио. Все архитекторы, и Палладио в том числе, обращались к наследию Греции и Рима. В доме Жолтовского нет заимствованных целиком, без научной проработки, деталей. Мастер изучает базы колонн разных эпох и дает свой профиль, объясняя, почему он его именно так выработал. Это — архитектурная работа, которая подобна написанию в музыке специального этюда на ту или другую тему. Значит, даже работа над деталями здания есть большая художественная работа.

Была ли дана критика дома Жолтовского по существу? Нет, ему прицепили фальшивый ярлык. Жолтовский когда-то мне говорил: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если я провалюсь, то провалю принципы классики». Он решил архитектуру так, как мог решить только он, и я считаю, что даже в Европе трудно найти мастера, который так тонко понял бы классику. Эта постройка является большим завоеванием современной архитектуры.

Вместо конкретного разбора архитектурной композиции дома многие молодые архитекторы ограничиваются заявлением, что решили бы его по-иному. Такое утверждение является общим местом, так как и по поводу вальса Шопена можно сказать: «А я сочиню свой вальс». Музыку слушают, чтобы получить эмоцию, а вовсе не для того, чтобы сделать наперекор, по-своему. Принято считать почему-то только принципы конструктивистов чистыми, остальные искания аттестуются как ненастоящие. Но вот вдруг настало время, когда чистота конструктивизма нас не удовлетворяет, не отвечает нашим творческим идеалам. Общественность требует архитектуры и разумной, и умной, и одновременно такой архитектуры, которая говорила бы и сердцу и душе не только объемами, но и деталями. Ленин указывает, что для строительства в союзных республиках нужно использовать местные архитектурные мотивы и постараться эти мотивы так проработать, чтобы создать современную, свою архитектуру.

Достойная задача. Возьмите, например, Среднюю Азию, которая имеет в прошлом богатейшую культуру, богатейшие формы. Учесть это наследство надо, и ленинские указания для этого очень хороши.

Однако тем, которые попытаются идти по этому пути, некоторые люди из нашей среды несомненно бросят упрек в ретроспективизме. Пусть вспомнит М. Я. Гинзбург, как ему когда-то грозили свои же товарищи. Пусть вспомнят 1923 год, когда совершился в архитектуре перелом, пусть вспомнят, как Жолтовский тогда утверждал, что нельзя дать Весниным премию за Дворец Труда, потому что архитектура пойдет по ложному пути, тогда дали премию архитектору Троцкому— однако, несмотря ни на что, архитектура пошла по новому пути, и промышленная архитектура в наше время благодаря этому может гордиться достижениями.

В настоящее время ощущается новый перелом в архитектуре. Строится Дворец Советов. Я как член жюри видел, что в данном случае конструктивизм не разрешил задачи и даже конструктивисты перестали отличать хорошие вещи в архитектуре от плохих. Когда, несмотря на все предоставленные возможности, была потеряна художественная техника, руль истории архитектуры повернули в нужную сторону изучения классиков.

На этой дискуссии тоже хотят что-то повернуть, но критикуют ненаучно и несерьезно. [...]

ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ В НАЦИОНАЛЬНЫХ РЕСПУБЛИКАХ [33]. 1934 г.

[...] Необходимо глубокое изучение культур тех народов, для которых работает архитектор, и, кроме того, известная способность трансформации в современном строительстве тех или иных архитектурных мотивов данной республики. [...]

[...] Архитектор, желающий проектировать по тому или иному заданию для национальных республик, должен сначала продумать основную идею: как он построит свою композицию, чтобы она выражала установки советской архитектуры; и только после разработки этой основной предпосылки архитектор должен будет учесть географические и топографические условия данной местности, климат ее, особенности быта. [...]

[...] Учесть те данные, которые имеются в других областях творчества данной страны за истекшие годы Советской эпохи. Литература дает особенно большую пищу для определения тех или иных деталей оформления, она учит, как надо использовать старое для того, чтобы создать понятное и ярко звучащее новое для нашего времени. [...]

[...] Можно рабским, бессмысленным трудом копировщика заострить не те стороны в творчестве данной республики, которые по-

лезны для нашего социалистического строительства: примеров этому мы имеем чрезвычайно много в архитектуре; особенно это было ярко подчеркнуто в свое время в так называемом древнерусском стиле, в котором было создано чрезвычайно много фальшивых и антихудожественных вещей именно потому, что работали люди или недостаточно глубоко изучившие народное творчество, или же просто неспособные понять его. [...]

Архитектура восточных стран [...] имеет сходные черты с западноевропейской классикой, корни которой шли из Месопотамии и Египта. [...]

[...] Как Византия, так и мусульманский Восток являются прямыми продолжателями классической архитектуры, на развалинах которой они возникли. [...]

Внешнее и внутреннее оформление памятников восточной архитектуры резко отличается от оформления греческих и римских построек: вместо колонн и архитравных перекрытий и в редком случае куполов в восточной архитектуре преобладают купола, своды и арки; архитравные же перекрытия существуют только для деревянных потолков; только в XVII веке в Индии, в сооружении браминских пагод и отчасти мусульманских мечетей, чувствуется влияние не строгой классики, а стиля барокко, выражающееся в неумеренно богатой орнаментике, которая покрывает стены и внутренность этих зданий.

Что касается периода XIII—XVII веков в персидской архитектуре, то его также нужно расценить как высокий расцвет мусульманской архитектуры, и эта архитектура может быть с правом названа классикой Востока. [...]

НАШИ РАЗНОГЛАСИЯ[34]. 1935 г.

1. Важные проблемы теории и практики советской архитектуры обсуждаются у нас на протяжении последних лет со все возрастающей страстностью.

Архитектура должна служить интересам Советского государства. Это должны себе уяснить те, кто в своем увлечении различными «измами» забывает о самом существе вопроса, то есть о социальных, исторических задачах архитектуры в нашу эпоху.

Когда в Западной Европе феодальное дворянство стало под напором новых экономических отношений и порожденных ими новых идей сдавать одну позицию за другой новому классу буржуазии, чистота вырабатывавшегося веками своеобразного архитектурного стиля была потеряна. Ярким примером такой художественно-куль-

турной деградации являются репрезентативные сооружения второй половины XIX века.

Этот «стиль» определял, по существу, и архитектурные вкусы русского купечества. В эклектическом разнообразии отдельных частей — египетского вестибюля, испанской готики интерьеров, отдельных пропорций рококо и ампира — смешивались воедино своеобразные монстры купеческой безвкусицы. Особенно широко практиковались эти «стилевые» приемы в 70—80-х годах прошлого столетия. К концу XIX века это эклектическое развитие архитектуры было завершено пышным расцветом так называемого «стиля декаданс», пришедшего к нам также из Франции и столь характерного своим применением в обработке фасада длинноволосых наяд и глистообразных железных балконов, решеток и лестниц. Весь этот арсенал «утонченных», а в действительности безобразных «выразительных» средств, определился уже в здании Кастель Беранже под Парижем. В архитектурных школах процветала тогда стилизация, много внимания и сил затрачивалось на то, чтобы превратить цветок в орнаментальную линию. Наш гениальный Врубель приводил в восторг учеников бывшего Строгановского училища своими трансформациями орхидеи в замечательный орнаментальный рисунок. Но Врубели составляли исключение, и во всех областях изобразительного искусства, и архитектуры в том числе, господствовали в то время эпигоны дешевого вкуса и эклектического бесстилья.

В противовес этим эпигонским устремлениям конца прошлого века в России выдвинулись два других направления: эстетико-ретроспективное во главе с А. Бенуа и Дягилевым [35], вылившееся впоследствии в живописи в движение «Мира искусства», а в архитектуре давшее плеяду талантливых мастеров, использовавших мотивы ампира, а затем итальянского Возрождения (Жолтовский, Фомин, Щуко), и другое, родившее так называемый «русский национальный стиль», к которому в архитектуре примкнули такие мастера, как В. Васнецов (построивший Третьяковскую галерею), Покровский [36] и Щусев. Эта группа пыталась освоить все ценное и высокохудожественное, что давала русская архитектура на протяжении ее исторического развития.

2. Декадентское течение в архитектуре позже привело к кубизму. Высшим проявлением кубизма, народившегося почти одновременно во Франции, в Германии и у нас, и одновременно предельным его достижением является конструктивизм. Но конструктивизм создал архитектуру громоздких и в то же время исключительно элементарных, простейших форм. Это архитектура, если можно так выразиться, короткого дыхания. Она имеет право на существование в индустриальном строительстве. Ее рационализм может быть ценен

в применении к архитектуре машин, пароходов, аэропланов, авто, где обтекаемость воздухом и водой диктует лаконическую форму. Но для общественных сооружений, в которых человеческая мысль и человеческое чувство ищут не только рационализаторских удобств, но и эстетического удовлетворения, такая архитектура совершенно непригодна.

Каждое сооружение должно иметь свой не только технический, но и художественный образный тип, и не только в системе конструкций, но и в обработке поверхностей и силуэта стен.

Советская общественность осудила аскетическую неряшливость в исполнении коробочной архитектуры, заставила всех мастеров нашей страны и многих архитекторов Западной Европы и Америки (в конкурсе на Дворец Советов принимало участие около 400 мастеров) напрячь все свои усилия в поисках такого синтетического, художественного, яркого и конструктивно целесообразного архитектурного стиля. Этот конкурс явился своеобразным архитектурным экзаменом для современной архитектурной мысли. И вот этот-то конкурс и явился той отправной точкой, с которой началась борьба течений в советской архитектуре. Главными участниками этой борьбы являются сторонники классических стилей, конструктивисты и стоящие между ними группировки.

Но, к сожалению, эта принципиальная борьба очень часто подменяется цеховыми выступлениями отдельных архитекторов, набивших себе руку на подражании той или иной стилевой школе и старающихся эти свои «ортодоксальные» навыки (в данном случае безразлично — является ли это подражанием мастерам итальянского Возрождения или Корбюзье) выдавать за единственно мыслимый и единственно отвечающий нашим запросам советский архитектурный стиль. Всякие попытки самостоятельных поисков нового стиля, адекватного социально-политическим устремлениям нашей страны и нашей эпохи, попытки овладения всем богатством архитектурного наследства прошлых веков объявляются заранее опороченными. Говорят о «возврате к прошлому», о «купеческом засилии» и т. д. При этом не дают себе труда вникнуть в основы композиции сооружения, в его конструктивные принципы и стилевые особенности.

3. Наиболее здоровым в архитектуре может быть признано в настоящее время только течение, основанное на правильном применении современных строительных принципов, современных конструкций и материалов, притом течение, облачающее этот скелет в прекрасную одежду архитектурных деталей. Должны быть полностью учтены климатические, бытовые и социальные предпосылки каждого нашего крупного сооружения, и каждый архитектор при этом должен

заранее признать судьей своего архитектурного сооружения не только архитекторов, но прежде всего массы нашей рабоче-крестьянской страны. Как театральная постановка может быть принята или отвергнута зрительным залом, так и архитектурное сооружение может быть признано или отвергнуто общественным мнением нашей страны. Руководители партии и правительства принимают самое близкое и непосредственное участие в работе наших основных архитектурных кадров. В разработке проекта Мавзолея Ленина и гостиницы Моссовета, над проектом которой я работал совместно с архитекторами Савельевым и Стапраном[37], представители правительства принимали самое активное участие, и по их указаниям мне приходилось неоднократно переделывать отдельные существенные детали.

Стиль, следовательно, создается не только одними архитекторами, но и заказчиками и потребителями. Это особенно верно для нашего социалистического государства.

АРХИТЕКТУРА ЭПОХИ[38]. 1935 г.

[...] А так как социалистическое строительство открывает широчайшие перспективы в деле наиболее рационального использования земли, то и планировка социалистических городов и их архитектура должны резко отличаться от планировки и архитектуры старых городов, густо строившихся на частновладельческих мелких участках и изобилующих домами, плохо омываемыми светом и воздухом.

Сама архитектура в настоящее время переживает большие изменения в своей материальной основе. Новые методы строительства, которые усиленно механизируются, новые строительные материалы, как железобетон, теплый бетон, нержавеющая сталь, стальные и железобетонные каркасы для зданий большой высоты, — все это дало возможность выработать новые типы как жилых, так и общественных зданий, отказаться от стен чрезмерной толщины, которых требовала та или иная массивная кладка старого времени [...] новые строительные материалы требуют от современной архитектуры разрешения важнейшей задачи правильного использования и оформления этих материалов. Это не значит, что новая архитектура отказывается от естественных материалов, как камень или кирпич, но эти камень и кирпич создадут здания, стены которых уже не будут так тяжелы, как прежде.

Современная архитектура по своим формам будет значительно отличаться от архитектуры прежних эпох легкостью очертаний, большими пролетами окон и силуэтной высотностью зданий. [...]

План соцгорода по сравнению с планами существующих городов есть нечто вполне оригинальное, так как кварталы в соцгороде сильнейшим образом укрупняются и каждый из них представляет собой одно архитектурное целое, чего прежде никогда не бывало. Комбинация укрупненных кварталов вместе с большими и малыми уличными магистралями соцгорода, планомерная увязка их с общественными и обслуживающими население зданиями (как, например, детдома, ясли, школы, клубы, магазины, дома культуры) создают из соцгорода стройное целое.

Разработка жилого квартала и его оформление являются для советской архитектуры одной из злободневнейших задач. В настоящее время при реконструкции Москвы и других городов СССР мелкие улички и переулки включаются во внутриквартальную сеть города, а укрупненный квартал оформляется зданиями высотой в 6—8 этажей.

Особо оригинальными архитектурными явлениями современности представляются наши промышленные города, как Запорожье, Магнитогорск, Кузнецк, где особенности производства диктуют выбор места для города, тип и характер его застройки. [...]

[...] Кроме разрешения задач, поставленных государством, и задач быта архитектура разрешает еще и колоссальную задачу непосредственного воздействия на зрителя формами и выразительностью пропорций и деталей здания. Архитектор должен уметь анализировать и критически подходить к историческим памятникам прошлого, уметь находить творческие идеи, наиболее характерные для эпохи создания, уметь проследить, как мастерски использовал зодчий все достижения строительного искусства своего времени. Для этого нужно большое знание архитектурного наследства прошлых эпох, а также других пластических искусств, как живопись и скульптура. Без таких знаний архитектор будет кустарем, он будет вечно открывать давным-давно открытые Америки и не сможет современную архитектуру поднять на нужную высоту. [...]

ГОРОДСКИЕ ПЛОЩАДИ[39]. 1935 г.

[...] Социалистическая реконструкция городов Советского Союза потребовала от наших планировщиков более углубленного и внимательного отношения к теории градостроительства и планировки городов. Требования только санитарии, гигиены и нормальных световых и прочих условий застройки в настоящее время уже не удовлетворяют советскую общественность, которая требует, чтобы города наряду с гигиеничностью и удобством строились красиво и

соответствовали тому назначению и той работе, которую в настоящее время ведет наша республика, отражали величие нашей эпохи.

Типы площадей в современном городе имеют также свой специальный характер, отвечающий политическим, экономическим и идеологическим воззрениям современности. Перед зданиями районных советов, перед другими общественными зданиями делаются площади, на которых могли бы собираться в нужные дни демонстрации, куда бы правильными потоками вливались достаточно широкие улицы, способствующие заполнению и эвакуации площадей. [...]

Другой тип площадей — это площади разгрузочные для внутригородского движения. Улицы, пересекающиеся в старых городах под разными углами, часто создают на перекрестках неудобства для быстроходного автомобильного транспорта и требуют создания на этих перекрестках особого вида площадей так называемого динамического типа. Примером такой площади служит московская площадь Дзержинского.

Третьим видом площадей в современном городе должны быть площади со скверами, где бы могли собираться дети и проводить свои часы на воздухе в играх, где не было бы большого движения, чтобы при пересечении улиц не создавать опасности для детей. Эту же роль могут играть и бульвары. Такие площади обыкновенно располагаются вблизи больших жилых комбинатов или внутри обширных укрупненных кварталов, так как современное социалистическое переустройство городов выработало новый тип укрупненного квартала с населением не менее чем 3 000 человек и площадью до 3 га.

Привокзальные площади для транспорта, площади для загрузки таких учреждений, как стадионы и парки культуры, куда стекаются сотни тысяч населения в короткий срок, имеют свой особый тип.

И, наконец, такие величественные здания, как Дворец Советов, Дворец техники и другие дворцы рабоче-крестьянского правительства, имеют перед собой новый тип площадей, на которых располагаются памятники, на которых собираются демонстрации в сотни тысяч людей (Красная площадь перед Мавзолеем Ленина в дни Октября или 1 Мая). Эти площади являются площадями высшего типа, где требуется участие лучших сил архитектуры и которые создаются при помощи соревнования между архитектурными группами. Архитектура этих площадей должна быть более монументальна, чем архитектура города вообще. [...]

Мы видим новые планы Магнитогорска и Кузнецка, где площади регламентированы по особой системе планировки индустриального города, где жизнь города неразрывно и тесно связана с размерами и характером, местоположением этих площадей. Поэтому особенно важно, чтобы архитектурная мысль могла углубленно подойти к ре-

шению площадей новых городов, учитывая, что при реконструкции городов площади и их застройки являются новыми комплексами застройки, которые дают в кратчайшее время наибольшую эффективность вновь реконструируемому или вновь застраивающемуся городу.

Так, например, в Москве одной из первых была реконструирована Садово-Триумфальная площадь, где ряд зданий перестраивается и вновь отстраивается, где серединный, кривой по топографии сквер превращается в горизонтальный сквер с фонтанами и памятниками и где обращено особое внимание на ночное освещение этой площади, так как население, днем работающее в учреждениях, может часто любоваться площадью только в ночные часы. [...]

Можно признать, что даже плохо застроенный город, имеющий несколько хорошо оформленных площадей в центральных и наиболее важных его жилых частях, может иметь культурный вид. Поэтому площадь как таковая в городском строительстве является одним из главных элементов городской планировки.

АРХИТЕКТУРА ТЕАТРАЛЬНОГО ЗДАНИЯ[40]. 1935 г.

Современный советский театр, по всеобщему признанию, занял ведущее место во всем мире. Поставив перед собой совершенно иные цели и задачи, заняв важнейшее место в общем культурном и политическом росте страны, театр совершенно изменил свое назначение.

Наша практика показала отставание архитектурных решений от требований и запросов времени, несоответствие театрального здания новым режиссерским стремлениям и замыслам. Дело в том, что проблема театрального здания оказалась для нашего советского архитектора совершенно новой; за последние 30—40 лет, предшествующих эпохе развернутого социалистического строительства, театры почти не строились. У архитектора не оказалось необходимого опыта театрального строительства вообще, а тем более опыта, который помог бы ответить новым стремлениям советского театра.

Основной театральной античной формой был амфитеатр и круглая сцена. В XVI веке знаменитый итальянский архитектор Палладио талантливо возродил античное устройство театра, сделав сцену с тремя арочными воротами и с пятью расходившимися в перспективе улицами (театр Олимпико в Виченце). Так зародилась иллюзионная сцена, которая после Палладио развивается, видоизменяется, получает занавес, авансцену, трюмы и т. д., создавая возможность для полного иллюзионного воспроизведения натуры.

В дальнейшем, обогащаясь техническими усовершенствованиями, световыми эффектами, декорациями и пр., глубинная иллюзионная сцена дошла до полного совершенства, представляя максимум выразительности для театрального представления. Но вместе с ее развитием росли сомнения в необходимости глубинной сцены.

Ряд театральных режиссеров выдвинул проблему уничтожения глубинной сцены, возражая против ее свойств, принижающих, затушевывающих актерское мастерство.

Это положение отразилось на многочисленных решениях проектов ряда конкурсов последнего времени. При помощи множества технических усовершенствований сцену стали приспосабливать для сложных массовых театральных действий.

Наиболее распространенный тип зрелищного сооружения, доставшегося нам в наследство, — это дворцовый многоярусный театр с аристократическими ложами, удобными для демонстрирования туалетов заполнившей зал праздной публики. Театральное здание такого типа получило наибольшее распространение после постройки парижской оперы, тоже театра дворцового типа с максимальной для того времени механизацией.

Впоследствии гегемония театрального строительства перешла из рук французов в Германию. Немецкие архитекторы в течение 35 лет конца прошлого века выстроили более двухсот театральных зданий не только в Германии, но и в других странах. Одним из примеров этого периода театрального строительства, для которого характерна насыщенность барочными формами, является Одесский театр. Таково театральное наследство, доставшееся предвоенной Европе.

Насыщенность театральными зданиями полностью приостановила перед войной новое строительство. Естественно, что теперь, особенно в условиях Советского Союза, понадобилась ревизия старых форм театральной архитектуры. Однако советский архитектор, столкнувшийся с проблемой архитектуры театрального здания, располагал историческими данными развития античного классического театра, итальянского театра, западного театра, но не имел своего личного опыта. Положение усугублялось отсутствием специальной проектной организации, а отсюда и постоянных кадров специалистов. Тот небольшой опыт, который имеется, раздроблен и не обобщен.

Большие достижения техники последнего времени делают поиски новых театральных форм чрезвычайно благоприятными. Театр впитывает в себя все технические усовершенствования оптики и акустики.

Но со всей очевидностью можно заключить, что в современном театральном здании нельзя обойтись без ярусов. Их размер и количество диктуется прежде всего расстоянием от портала сцены до

наиболее удаленного зрителя. Только неверно понятой идеей демократичности можно объяснить появление единого амфитеатра [41].

Размер театра диктуется его специализацией. Вопрос вместимости зрелищного сооружения получил у нас несколько нездоровое преломление. Как следствие гигантомании стали строить театры на 3—4 тысячи мест, совершенно без учета специализации и иногда даже просто игнорируя несоответствие проектной вместимости и возможности заполнения зрителем.

В основном у нас строились и проектировались три типа театральных зданий. Первый тип — театр с глубинной сценой итальянского типа с техническими усовершенствованиями (таковы строящиеся театры Красной Армии в Ростове-на-Дону, в Иваново-Вознесенске). Второй тип — предполагающий все виды театрального искусства. Третий тип — экспериментальный театр — театр Мейерхольда. Мейерхольд, Пискатор, Охлопков вводят актеров в зрительную массу или окружают ее действием. Архитектор должен признать реальность этой концепции, по мысли режиссеров, наиболее вовлекающей зрителя в представление. [...]

Нельзя забывать также, что театр должен быть живописен и праздничен. Архитектура его должна быть обогащена скульптурой и живописью. Наружная архитектура должна быть величественна, украшая городской ансамбль монументальностью форм, скульптурой и архитектурно проработанными деталями. Театральное строительство требует организации, снабжающей высококачественными стройматериалами и архитектурными деталями. Лучший в мире театр с его блестящими кадрами актеров, режиссеров и театральных художников еще ждет достойного архитектурного решения.

ПРАКТИКА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [42]. 1935 г.

Новое большое строительство в Советском Союзе фактически началось в 1923 году при создании сельскохозяйственной выставки в Москве. К постройке выставки были привлечены крупные проектировочные и строительные архитектурные силы. Выставка была закончена менее чем в год, причем выяснилось, что мастерство и умение справляться со сложными архитектурными задачами не иссякло, что у нас имеются специалисты по крупным архитектурным проектировкам и строительству. Выставку построили из дерева, но масштабы ее были столь велики, территория в 60 гектаров так интересна по своей конфигурации и местоположению на берегу Москвы-реки, почти в центре Москвы, что это деревянное строительство

приняло высокохудожественные формы. В плане выставки, в оформлении ее зданий выявился ряд течений архитектурной мысли, впервые конкретизировавшихся в натуре после многих конкурсов, на которых архитекторы решали задачи только на бумаге.

Тенденция советских архитекторов строить по-новому и думать по-новому ясно определилась после конкурса на Дворец Труда, объявленного Моссоветом также в 1923 году.

Архитектурная мысль, устремившаяся к решению новых объектов, захотела решить их по-новому и в конструктивном и в формальном отношениях [...] Архитекторам казалось, что *все* новые формальные подходы к задачам архитектуры являются созвучными социалистическим установкам, созвучными тому новому классу, который стоит у власти. *Все* старое отбрасывалось без оговорок, как буржуазное, несозвучное современной эпохе.

Исходя из этих узких предпосылок и недостаточно широкого анализа архитектурных проблем, архитектурная мысль некоторых групп скатилась к простому подражанию западноевропейским мастерам, опиравшимся на удешевленные и рациональные конструкции, характерные для строительства послевоенных лет Западной Европы.

Однако обновленные формы и конструкции, заимствованные из Западной Европы, в нашей архитектуре выродились в упрощенчество, не основанное ни на высокой квалификации исполнителей, ни на наличии высокосортных строительных материалов, потребных для такого строительства. Получился ряд неувязок. Мы шли ко все более и более упрощенным стандартам, пока, наконец, не пришли к коробочным сооружениям, которые в настоящее время вызывают всеобщий протест. Эти коробочные сооружения, скверно исполненные, плохо остекленные, с плохими деревообделочными работами, без тонкой проработки металла, являются карикатурой на новый стиль в архитектуре, использующий новые стройматериалы — железо, сталь, железобетон, хромо-никелевую сталь, дюралюминий, освежающий внешность и внутренность зданий новыми строительными материалами и приемами строительства.

Однако, несмотря на ряд недостатков нашего строительства, советская архитектурная мысль все же чрезвычайно много сделала для разработки новых типов социалистических сооружений. Этим наши архитекторы завоевали большое внимание специалистов Западной Европы, выразившееся в посвящении советской архитектуре номеров специальных журналов и в помещении в передовых западноевропейских журналах лучших наших произведений и проектов.

Кульминационным пунктом практики новой советской архитектуры был конкурс на Харьковский оперный театр. На конкурс было представлено несколько сот проектов, чрезвычайно любопытных по

изобретательности архитектурной мысли и наших и зарубежных авторов (включительно до японцев).

Действительно, и форма зрительного зала, и форма сцены, и крыша театра, предназначенная для ночных спектаклей и кино, были выполнены в большинстве проектов в формах новой архитектуры. Были использованы в проектах и новейшие конструкции и другие новинки техники.

Следующим решительным сдвигом, положившим начало новому течению, отличному по своим установкам от конструктивизма, был конкурс на проект Дворца Советов, вернее, ряд конкурсов, на которых перед архитекторами была поставлена задача — создать сооружение, достойное новой эпохи, эпохи социализма.

Требования, предъявляемые к Дворцу Советов, заставили архитекторов синтетически подойти к пластическим искусствам, учесть опыт прошлого, когда живопись, скульптура и архитектура тесно сплетались в произведениях великих зодчих.

Конструктивисты резко возражали против использования наследия прошлых эпох, считая это наследие реакционным, мешающим правильному ходу творчества и движению вперед архитектурной мысли. Вместе с тем сторонники формальных течений не могли создать совершенно новых форм, отвечающих грандиозным замыслам новой советской архитектуры; они продолжали вращаться в кругу заученных элементов, которые за 10 лет своего существования стали приедаться не только специалистам, но и широким кругам советской общественности. Деление фасадов зданий на горизонтали и вертикали, без ясно выявленных и прочувствованных пропорций, без сочного рельефа, без скульптуры и живописи стало казаться недостаточно ярким и убедительным для современного советского строительства.

Выступали в строительстве и группы мастеров с классическими установками, которые академическая школа проводила в течение столетий и у нас и в Европе. Тенденции классической школы господствовали в Европе со времен итальянского Возрождения, и лишь в конце XIX века, когда техника достигла колоссальных успехов, Америка выдвинула ряд новых архитектурно-строительных идей, отразившихся в строительстве небоскребов. С точки зрения архитектурно-художественной первые небоскребы Америки не внушали доверия к их архитектурному совершенству, так как детали зданий были механически заимствованы из стилей прошлых эпох — классического или готического. Только после мировой войны, когда в американские конкурсы включились европейские архитекторы, в проектировку небоскребов было внесено новое течение.

Небоскреб для «Чикаго-Трибюн», спроектированный германским архитектором Гропиусом, явился откровением в трактовке новой архитектуры небоскреба. Выступивший на архитектурном поприще и написавший несколько теоретических исследований об архитектуре французский архитектор Корбюзье также внес большое оживление в архитектурное творчество. Однако ни Гропиусу, ни Корбюзье не удалось на конкурсе Дворца Советов дать для этого сооружения классические образцы новой мысли. В результате неудачи этих мастеров большинство наших архитекторов обратилось к изучению прошлых эпох, чтобы, овладев историей и теорией архитектуры, двинуть вперед современное зодчество.

В Москве создана Академия архитектуры. В Академии повышают квалификацию и мастерство молодые архитекторы, создается большая библиотека, работают специальные технические кабинеты по строительству, истории и теории архитектуры.

Конструктивизм и упрощенчество пустили глубокие корни в наших вузах, и это помешало молодым кадрам получить глубокое архитектурное образование. Не удивительно поэтому, что первые шаги нашей молодежи трудны и неуверенны.

Строительство в нашей стране развивается с колоссальной быстротой. Время требует от архитектора большой аналитической и синтетической работы.

Чтобы не отстать от жизни, нам предстоит поднять уровень формальных знаний, углубить теоретический багаж молодежи, создать кадры, глубже вникнуть в сущность строительства социализма. [...]

ЗА ПЕРВОЕ МЕСТО В МИРЕ[43]. 1935 г.

На улице советской архитектуры — праздник, нам придется освоить грандиозное строительство. Мы должны быть к этому подготовлены. Что нам нужно для этого сделать? Творческие искания в литературе и в пластических искусствах привели к социалистическому реализму как методу, единственно понятному массам и созвучному нашей эпохе. Отсюда встает задача изучения культуры классического востока — Греции и Рима. Ибо стиль этой культуры, родившейся из близости к природе, является реальным и понятным массам. Нам для этого необходимо, в частности, использовать художественные богатства, накопленные в Академии художеств за полтораста лет ее существования, лежащие под спудом в музеях величайшие замечательные творения Камерона, Томона, Гваренги и других.

Как перед боем, мы должны подсчитать силы и включить в работу и старых мастеров и молодые кадры.

Новой архитектуры нельзя создать путем декретирования готовых рецептов. Это пагубное стремление было свойственно конструктивизму, и есть опасность такого же увлечения и со стороны последователей классики. Заслуга совещания, что, не гоняясь за готовыми рецептами, оно выдвинуло требование философского подхода, глубокого изучения классики для того, чтобы на этой базе создать творческий облик современной архитектуры.

Расцвет архитектуры всегда создавался в периоды политического и экономического подъема. [...]

Политико-экономический расцвет нашей родины и ее великие социальные идеалы дают все основания рассчитывать, что гегемония от Америки должна перейти к нам, к нашему социалистическому массовому строительству. Архитекторы должны быть к этому готовы. Мы должны последовать примеру США в отношении создания мощной строительной индустрии. Без строительной промышленности, без разнообразного стандарта изделий мы при всем великолепии проектов не сможем осуществить своих задач и достигнуть хорошего архитектурного оформления.

Огромное значение имеет также синтез архитектуры с пластическими искусствами. Живописцы и скульпторы до сих пор жаловались на то, что архитекторы узурпируют их права, но это объяснялось тем, что еще недавно страна наша была слишком бедна, чтобы иметь возможность применять в архитектуре живопись и скульптуру. Сейчас — другое дело. Архитектура сама по себе — искусство мало доступное, она дает лаконичный образ, а для того, чтобы сделать его понятным массам, обязательно привлечение живописцев и скульпторов. Хорошие живописцы и орнаменталисты значительно облегчат нам труд отделочных работ.

Только закрепив союз архитектуры с пластическими искусствами, можно будет сказать, что архитектурный фронт готов выполнить те большие задачи, которые выдвигает перед ним социалистическое строительство.

ПУТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [44]. 1935 г.

[...] Освоение новой техники и техническое изобретательство были положительными сторонами конструктивизма. Но бедность диапазона архитектурных форм конструктивизма явно вытекала из отрицательных сторон его архитектурного мировоззрения. Как ни оправдываются сейчас теоретики конструктивизма, но против них резко говорит тот факт, что за десятилетие их гегемонии в наших архитектурных вузах там в значительной степени была утрачена

культура мастерства. Конструктивисты в большой степени несут ответственность за недостаточную подготовку и культурность молодых архитектурных кадров.

Конструктивисты часто упрекали своих так называемых эпигонов за то, что те слишком легко перестраиваются на иной путь архитектурных исканий. Между тем и основные наши конструктивистские кадры были, в сущности, только своего рода эпигонами Запада [45]. Их архитектурная мысль ничего значительного не создала, так как по существу это был кабинетный, чертежный конструктивизм, отрицающий культуру прошлого и тяготеющий к обедненной по содержанию и форме архитектуре.

Освоение культурного наследия прошлого в архитектуре, как и в других областях искусства, является единственно правильным путем. Не надо бояться и превращать в своего рода жупел слово «эклектика». Не всегда эклектика является синонимом халтуры, убожества мысли и плохой проработки заимствованных мотивов. Со всем этим, конечно, нужна беспощадная борьба.

Но, с другой стороны, в искусстве не бесполезны и эклектики, если они одновременно являются значительными мастерами. Авторская самобытность не обязательно свойственна всем мастерам искусства.

Не приходится, например, отрицать ценность и полезность работ акад. Жолтовского. Но, с другой стороны, это не значит, что все должны работать, подражая идеям Жолтовского. Другие архитекторы соответственно своей индивидуальности могут черпать ценные предпосылки и теоретические установки из других эпох развития архитектуры, претворяя это через призму своих идей, социалистического мировоззрения и современной высокой техники. Не исключена возможность освоения и американского опыта, избегая тех отрицательных архитектурных явлений, которые свойственны американскому строительству в течение последнего сорокалетия, а именно — отсутствия ансамблевого мышления, пропорций и тонкости деталей.

Искусство ансамбля, пропорций и деталей достигло исключительно высокого уровня на Востоке и в эпоху греческой, римской и архитектуры итальянского Возрождения.

Архитектурная мысль в своем анализе эпох больших архитектурных стилей нередко приходит к выводу, что греки, римляне на протяжении ряда столетий строили в чрезвычайно однообразных архитектурных формах, лишь отличающихся пропорциями и концепциями архитектурных ансамблей. Но это своего рода «оптический обман», так может казаться только на далеком историческом расстоянии от этих эпох.

Но если глубже вникнуть в историю развития больших архитектурных стилей, то легко убедиться, что там всегда была борьба

течений, непрестанная изобретательность в развитии конструкций и форм... Когда-нибудь вся архитектура XVIII и XIX столетий будет названа французской. Между тем по признакам профилей и даже деталям мебели мы сейчас различаем эпоху Людовика XIV от Регентства, эпоху Регентства от Людовика XV, эпоху Людовика XV от эпохи Людовика XVI и Людовика XVI от Директории, Директории от ампира и т. д.

Путь развития коринфской капители — чрезвычайно сложный, и о видоизменении коринфской капители в Греции и Риме можно писать целые трактаты. Между тем для непосвященного коринфский ордер имеет мало различий, и кажется, будто мастера механически копировали друг друга, не внося своей индивидуальности в эту работу.

Тщательно осваивая культурное наследие прошлого, проникая в глубь кажущегося однообразия больших архитектурных сил [46], нужно вместе с тем быть сыном своего времени и не бояться критики масс [47]. Самокритика больших мастеров должна быть беспощадной к себе. Только дилетант может некритически любоваться своими произведениями и радоваться фальшивым звукам своего голоса.

Необходимо также внимательное изучение явлений природы, которому великие мастера классики придавали громадное значение. Архитектор, стремящийся создать совершенное произведение искусства, должен изучать природу подобно тому, как авиаконструктор изучает живые летающие существа. Одновременно архитектор обязан изучать жизнь и быт на высоте передовых научных воззрений.

Наряду с меняющимися формами природы и жизни есть и нечто вечное, а именно закон красоты и гармонии, который проявляется одинаково в жизни природы и человека. Именно этот закон дает возможность построить теорию пропорций и пластических форм, а в музыке — теорию соотношения звуковых ладов.

Быть может, эти теории в будущем изменятся, но мы, архитекторы, создающие сооружения, которые должны стоять на месте в течение столетий, обязаны чрезвычайно тонко считаться с законами пропорций для того, чтобы распоряжаться ими с полным совершенством.

Гармония контраста, гармония единообразия и гармония конгломерата — все это материал, которым архитектор должен свободно и сознательно пользоваться, создавая свои произведения в городах и среди природы.

В своем дальнейшем теоретическом развитии советская архитектура не должна руководствоваться никакими ложными канонами. Напротив того, она должна смело критиковать текущие явления архитектуры, подвергать их тщательному анализу на пути к созданию

полноценной советской архитектуры, не боясь обвинений в измене направлению, если направление это было ложным.

Идея общественных сооружений, как термы, форумы, ближе нам, чем идеи готических соборов. Но мы должны изучать и готику, ее логичность и конструктивность, ее красочность и мастерство, доходящие до виртуозности и соперничающие с лучшими произведениями восточной архитектуры. Готика должна быть оценена нами не как объект для продолжения архитектурной традиции, а как средство поднятия нашего мастерства. [...]

Советской архитектуре ближе архитектура античного Рима или эпохи Возрождения, нежели архитектуры эпох декоративных и пышных, как барокко или рококо. Ясность, простота и выразительная лаконичность форм для нас убедительнее и прекраснее пышности и нарядности богатых фасадов с великолепной скульптурой и живописью.

Наша великая социалистическая страна ясно и просто, без какой-либо аффектации творит свое дело, и это диктует нам архитектуру простую, ясную, использующую все достижения техники, создающую логично свою конструкцию и планирующую удобно и экономично строительство бытовых и общественных зданий. [...]

ПРИНЦИПЫ АРХИТЕКТУРНОГО МАСТЕРСТВА[48]. 1936 г.

[...] Мы будем стремиться к тому, чтобы в качественном отношении превзойти лучшие образцы классики. Это стремление должно стать боевым девизом мастерской № 2. Однако необходимым условием является поднятие на должную высоту качества строительной промышленности в стране, повышение квалификации мастеров строительного дела и высокий уровень декоративного искусства.

АРХИТЕКТУРА И СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА[49]. 1936 г.

[...] Стандарт означает в первую очередь значительное улучшение архитектурных деталей, которые, повторяясь, могут создать совершенное техническое и художественное произведение. Стандарту современный архитектор должен уделять большое внимание. Архитектор должен быть душой новой строительной промышленности и вместе с инженерами и специалистами других строительных работ вырабатывать стандарты по отоплению и вентиляции, канализации и водопроводу, подъемным сооружениям и другим техническим деталям строительства. [...]

ЗАДАЧИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [50]. 1937 г.

Архитектурная тематика классического мира основывалась на героике, на народном эпосе. Мы видим, что в классическом мире мифология нашла свое полное отражение в архитектуре и скульптуре.

Народный эпос должен проходить красной нитью и в нашем социалистическом строительстве. Мы должны выработать свою героику и свою лирику. Наша героика — это героика свободного труда, и она должна войти как тема в нашу советскую архитектуру. Лирика нашей радостной жизни должна быть отражена и в нашей архитектуре. [...]

[...] Механический перенос элементов классической архитектуры в современность при изменившихся технико-экономических требованиях никогда не даст должных результатов. Путь реставраторства, упрощенческого использования классики должен быть решительно отметен. Архитектор должен быть не только мастером своего дела, но и философом, стоящим на уровне своей эпохи. [...]

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ В РАЗВИТИИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ [51]. 1944—1946 гг.

[...] Творческие задачи молодых зодчих должны быть проникнуты знанием не только техники архитектуры, но зодчий должен понять самую суть и место архитектуры в государстве. Зодчий не должен быть чиновником, он должен быть строителем государства, он должен быть руководителем и организатором быта населения, создавая прекрасные жилые дома, используя все достижения зарубежной техники и изучая достижения, как родной, так и зарубежной передовой мысли. Зодчий не должен закрываться в скорлупу индивидуальности. Как врач не может пренебрегать достижениями лучей Рентгена и другими открытиями медицины, так и зодчий не должен пренебрегать открытиями мировой техники и архитектуры.

Русский зодчий должен любить свою родную, народную архитектуру, и как великие музыканты «могучей кучки» создавали свои произведения на народном фольклоре, как Чайковский создал русские произведения на знании народной музыки, так и зодчий должен знать природу той страны, где он строит, быт народа, с которым сталкивается. Русский зодчий должен быть передовым руководителем, не замыкаясь в круг узких интересов. [...]

Библиотека зодчего должна состоять в значительной мере из альбомов и собственноручных зарисовок памятников архитектуры,

анализов и докладов по теории и истории происхождения лучших памятников своей Родины.

Но не только творческие задачи должны быть присущи русскому зодчему. Он должен знать основы организации строительства, изучать стройматериалы, их обработку и разработку, он должен понимать задачи живописца и скульптора, родственных архитектуре пластических искусств.

Среди современных зодчих, которые в настоящее время восстанавливают разрушенные немецкими захватчиками города, уже есть достижения, которые мы видели в течение двух последних лет. Постановка восстановительных работ в городах, многосторонняя разработка вопросов градостроительства — все это ставит наших зодчих уже в ряд передовой когорты архитекторов, которые восстанавливают свои пострадавшие города. [...]

ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ ПО ДОКЛАДУ К. С. АЛАБЯНА [52]. 1947 г.

[...] Мы непрерывно занимаемся вопросом поисков новой планировки и застройки города, которые бы обеспечили здоровую и счастливую жизнь советским людям.

Мы создаем новый стиль — великий стиль нашей замечательной современности. Стиль этот не может получить развития в капиталистических государствах, где все строительство зависит от прихоти предпринимателя и частного владельца участка. У нас же государство предоставляет все возможности для рациональной планировки и застройки национализированного земельного пространства.

Все зависит от нас, и мы должны подтянуться и глубоко осознать, что являемся гражданами великой страны, что на нас возложены ответственные задачи по реализации плана строительства послевоенной пятилетки. [...]

примечания

[1] Из статьи «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре». — Журнал «Зодчий», 1905, № 11, стр. 132—133.

[2] Марк Випсаний Агриппа — полководец и государственный деятель в Древнем Риме, построил особого рода общественные бани, называвшиеся термами (27—19 гг. до н. э.).

[3] Церковь Иоанна Предтечи в Толчковской слободе г. Ярославля (1671—1687) представляет из себя симметричный четырехстолпный храм с пятью апсидами и пятнадцатью главами. Отличается декоративным разнообразием кирпичной кладки, включающей изразцы. Советские исследователи склонились к мнению А. В. Щусева о том, что на храме не было перекрытия

по закомарам, а четырехскатная кровля является первоначальной. Общую стилистическую мотивировку в пользу этого мнения, высказанную Щусевым, подтверждает присутствие между закомарами полуколонок и дынек, доведенных до четырехскатной крыши, и недостаточное развитие архивольтов, обрамляющих закомары.

[4] А. В. Щусев имеет в виду связь по контрасту, при которой простой формой перекрытия подчеркиваются сложные формы главок, а их вычурностью обостряется впечатление от простоты перекрытия.

[5] Щусев жил в период, когда декорационная живопись в русских театрах была поднята на исключительную художественную высоту такими живописцами, как А. Бенуа, М. Добужинский, К. Коровин, А. Головин, архитекторами В. Щуко, сам А. Щусев и другие.

Под упомянутым выше словом «метафизика» Щусев подразумевает попытку ограничивать творческий процесс правилами, полученными не из опыта, а путем отвлеченных теоретических рассуждений. В дальнейшем он будет в подобном же смысле употреблять слово «схоластика».

[6] Из статьи в «Архитектурно-художественном еженедельнике», 1915, 16 февраля, № 50, стр. 490—491.

[7] Сенатской башней называется башня Московского Кремля, расположенная на Красной площади между башнями Спасской и Никольской. Непосредственно позади башни в Кремле стоит здание, называвшееся Сенатом, отсюда и название башни.

[8] Из статьи в ежемесячнике МАО «Архитектура», 1923, стр. 1—2.

[9] Щусев говорит о том, что в царской России попытки революционного новаторства в архитектуре оканчивались неудачей.

[10] «В среднем на каждого жителя в рабочих районах Петербурга приходилось менее 2 м^2 жилой площади» (Д. Л. Бронер, Жилищный вопрос и статистика, изд-во «Статистика», М., 1966).

[11] Из статьи «О принципах архитектурного строительства». — Журнал «Строительная промышленность», 1924, № 12, стр. 760—762. Статьи Б. Коршунова и А. Щусева.

[12] Эти элеваторы упомянуты Щусевым в связи с выходом в 1924 г. в свет книги М. Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха», в которой шесть из 25 иллюстраций в тексте изображают элеваторы в Буфалло. Некоторые другие места текста также позволяют считать эту статью Щусева реакцией его и близких к нему кругов на указанную книгу М. Гинзбурга.

[13] Журнал «Строительство Москвы», 1925, № 12, стр. 39. «О книге К. Зитте. «Городское строительство с точки зрения его художественных принципов» (пер. с 5-го немецкого издания проф. И. И. Вульферт, изд. «Московского губернского инженера», 1925, 132 стр.).

[14] Газета «Известия», 1926, 15 октября, стр. 5. Выдвигаемая в статье «Архитектура и градостроительство» идея Щусева о создании государственного органа для руководства архитектурой была осуществлена дважды — решением о создании Комитета по делам архитектуры в 1943 г. и решением о создании Государственного комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР в 1962 г.

[15] «Большая Советская Энциклопедия» [1 изд.], т. 3, 1926, стр. 569—570 (статья «Архитектура новая»).

[16] «Ежегодник МАО», 1928, № 5, стр. 7. Ежегодник издан в 1928 г., а предисловие к нему Щусева датировано 30 ноября 1927 г.

[17] «Труды Первого Всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству (1926 г.). Москва 6—15 мая». Изд. «Плановое хозяйство», М., 1928, стр. 185—187, 200—202.

Доклад Щусева на пленуме съезда носил название «Экономика, техника и

архитектура». В прениях по докладу выступали М. Я. Гинзбург, Я. Г. Гевирц, А. А. Оль, И. В. Рыльский, А. В. Розенберг. Пленум съезда принял резолюцию: «Заслушав доклад тов. Щусева, съезд считает, что для правильного установления методов нового строительства современности архитектура является столь же необходимой и неразрывной частью общего, как экономика и техника».

[18] В отчете о докладе А. В. Щусева применено слово «ценность», однако, по-видимому, более точно отвечало бы мысли А. В. Щусева слово «стоимость» и даже «сметная стоимость».

[19] См. прим. 5.

[20] Труды Первого Всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству. Доклад Щусева на 3-й секции съезда назывался «Строительство населенных мест».

[21] Труды Первого Всесоюзного съезда по гражданскому и инженерному строительству. По заключительному слову Щусева пленум съезда принял резолюцию: «Признать, что современные условия построения народного хозяйства диктуют необходимость участия архитектора в начале всех начинаний и во всем процессе строительства населенных мест, отмечая, что роль его как созидателя плана и формы сооружений и сотрудника экономиста, инженера и врача неразрывно связана с принципами строительства современности».

[22] «Город счастья». — Газета «Советское искусство», 1932, 4 ноября. Первая статья Щусева, отражающая начало изменения творческой направленности советской архитектуры после апрельского (1932 г.) постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», начало перехода к «освоению классики». В этом же номере газеты В. Веснин в статье «Здание социализма» писал: «Эпоха бесклассового общества раскрепостит наши здания от оков провинциального казарменного бездушия — стандартного лица всех промышленных и коммунальных сооружений в Европе и Америке».

[23] Из статьи «Профиль архитектора». — Газета «Советское искусство», 1932, 3 декабря.

[24] Из статьи «Против аскетической архитектуры». — Журнал «Строительство Москвы», 1933, № 2—3, стр. 17. На следующем этапе разработки проекта внешнюю архитектуру театра проектировал Щусев. Он принял за основу композицию здания по проекту М. Бархина и С. Вахтангова, добавив на высотной части здания скульптурную группу. Письма в «Архитектурную газету», содержащие возражения М. Бархина и С. Вахтангова и ответ Щусева, признающего заимствования из проекта М. Бархина и С. Вахтангова, помещены в «Архитектурной газете» от 18 апреля 1935 г. Само здание к этому времени было уже возведено в железобетоне.

[25] Из статьи «Как будет организована наша работа». — Журнал «Строительство Москвы», 1933, № 9, стр. 8.

[26] Газета «Советское искусство», 1933, 26 марта.

[27] См. прим. 5.

[28] Из книги «Архитектурная организация города». Академик архитектуры А. В. Щусев, архитектор Л. Е. Загорский. Сектор планировки и социалистической реконструкции городов ВСНХ при ЦИК СССР. Планировка и социалистическая реконструкция городов. Выпуск шестой. ОНТИ. «Госстройиздат», 1934.

[29] *Братья Таут: Бруно* (1880—1938) и *Макс* (р. 1884) — прогрессивные немецкие архитекторы. Произведение Макса Таута — здание Союза германских типографов в Берлине — служило в 30-х годах примером творческой зрелости современной архитектуры (новой, рациональной, функциональной).

[30] Из статьи «К вопросу о монументальном искусстве». — Журнал «Искусство», 1934, № 4, стр. 19—20.

[31] Антонов — живописец, специалист декоративно-орнаментальной росписи. А. В. Щусев привлек его во время выполнения отделочных работ в здании гостиницы «Москва» для росписи масляной краской (цветы, букеты, ленты и т. п.) многочисленных свободных поверхностей стен и потолков в вестибюле, на лестницах, в поэтажных холлах и т. д. Упоминание А. В. Щусевым Антонова в одном ряду с такими большими художниками, как Лансере, Фаворский и Дейнека, показывает, что зодчий придавал большое, принципиальное значение возобновлению после большого перерыва живописной орнаментации в качестве средства отделки помещений.

[32] Из статьи «Уроки майской архитектурной выставки». — Журнал «Архитектура СССР», 1934, № 6, стр. 13—14. Творческая дискуссия в Союзе советских архитекторов. Выступление А. В. Щусева.

[33] Журнал «Архитектура СССР», 1934, № 8, стр. 8—10. Из статьи «Вопросы архитектурной композиции в национальных республиках. Творческая трибуна. Архитектура советского Востока».

[34] «Трибуна. Наши разногласия». — Газета «Советское искусство», 1935, 5 января. Статью, подписанную «Акад. А. Щусев», газета сопроводила следующим текстом от редакции:

«За последние месяцы редакция в порядке предсъездовской творческой дискуссии опубликовала ряд статей по вопросам архитектуры.

Многие из них ставили важные проблемы нашего архитектурного развития и свидетельствовали о том, что наши архитекторы все более четко сознают стоящие перед ними творческие задачи.

В частности, следует указать на яркую статью Ганнеса Майера «Бегство в жизнь», в которой автор, в прошлом крупный представитель конструктивизма-функционализма, рассказал о том, какое решающее воздействие оказала на его творчество двухлетняя работа в СССР.

К сожалению, не все участники нашей дискуссии сумели сделать необходимые выводы из поучительных архитектурных уроков последних лет. В статье проф. А. А. Веснина «Новый стиль эпохи» резкая критика последних строек Москвы (конечно, еще несовершенных) совмещается с некритическим восхвалением новейшей западной архитектуры.

Однако в статье проф. А. А. Веснина только отчасти дают себя знать рецидивы конструктивизма. Значительно в большей мере они сказываются в статье К. Зелинского «Наше архитектурное завтра» («С. И.», № 54).

В этой статье К. Зелинский, отрицая художественную ценность наследства старой русской архитектуры, пытается этим оправдать курс на крайнее «архитектурное западничество». Проблему художественного образа в советской архитектуре он подменяет проблемой новых стройматериалов. В ряде моментов эта статья перекликается с опубликованными на страницах «Литературной газеты» статьями Б. Агапова и проф. А. Веснина. Это побуждает нас, не прекращая обсуждения проблем нашего архитектурного строительства, подвести некоторые предварительные итоги развернувшейся дискуссии.

Ибо в ходе этой дискуссии определилась попытка отдельных авторов и группировок нашей архитектуры вновь вернуться к обсуждению вопросов, давно являющихся для советской архитектуры пройденным этапом. Советская архитектура уже имеет значительные достижения, жизнь перед ней раскрывает громаднейшие творческие перспективы. Ответить на бытовые и художественные запросы нашей социалистической эпохи смогут только те архитекторы, которые, осваивая критически художественное наследие и отдельные достижения современной западной архитектуры,

прежде всего подчинят свое творчество ясным и непреложным требованиям создания полнокровной художественной архитектуры, близкой и понятной по своему содержанию миллионам строителей социализма».

Заметка редакции показывает, что упомянутое Щусевым «общественное мнение» не удовлетворилось тоном статьи Щусева и нашло нужным высказаться более резко и конкретно.

Упоминаемый в статье «Кастель Беранже» — один из доходных домов Парижа, построенный в 1894 г., исключительно яркий образец архитектуры стиля «модерн» конца XIX — начала XX века. Автор дома, архитектор Гектор Гимар (1867—1942), наиболее характерный представитель зрелого периода этого стиля и создатель его ветви — «стиля Гимара», в котором выполнено немало домов в Париже. В молодые годы А. В. Щусева «Кастель Беранже» служил столь же известным символом особого творческого направления, как в наши дни, например, Сигрэм билдинг Мис ван дер Роэ или капелла Роншан Ле Корбюзье.

[35] Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) — своей разносторонней деятельностью способствовал развитию русской художественной культуры; устраивал выставки изобразительного искусства, организовал издание журнала «Мир искусства» и руководил им как редактор, объединял лучшие хореографические и постановочные силы для создания выдающихся балетных и оперных спектаклей.

[36] *Владимир Александрович Покровский* (1871—1931). Среди значительного числа современных ему архитекторов, применявших в своих произведениях приемы и формы старой русской архитектуры, В. А. Покровский отличался более высоким уровнем вкуса и чувства меры, но не достигал той поэтичности, которая составляла самую сильную сторону искусства А. В. Щусева. Основные произведения В. А. Покровского: Федоровский собор в Царском Селе, храм-памятник на поле битвы под Лейпцигом, здание Ссудной кассы в Москве, здание отделения Государственного банка в г. Горьком.

[37] *Осваль‌д Андреевич Стапран* (р. 1901) — советский архитектор. Во время строительства гостиницы «Москва» в 1932—1939 гг. занимал должность заместителя главного архитектора этой стройки, является одним из авторов проекта гостиницы.

Леонид Иванович Савельев (1903—1965) — советский архитектор. Один из авторов проекта гостиницы «Москва».

Стапран и Савельев работали в проектной мастерской № 2 Моссовета, которую возглавлял А. В. Щусев.

[38] «Архитектура эпохи». — Журнал «Коммунистическая молодежь», 1935, № 1, стр. 47—48. Статья к Всесоюзному съезду архитекторов.

[39] Из статьи «Городские площади». — «Архитектурная газета», 1935, 18 января.

[40] Из статьи «Архитектура театрального здания». — «Архитектурная газета», 1935, 12 февраля. Творческая дискуссия в Доме архитектора по вопросам архитектуры театрального здания. Доклад А. В. Щусева.

[41] Эта мысль высказана Щусевым в тот период, когда он разрабатывал свой вариант здания театра им. Мейерхольда. См. прим. 24.

[42] Из статьи «Практика советской архитектуры». — «Архитектурная газета», 1935, 23 марта.

[43] «За первое место в мире». — «Архитектурная газета», 1935, 3 июня. Выступление Щусева на Всесоюзном творческом совещании.

[44] Из статьи «Пути советской архитектуры». — «Архитектурная газета», 1935, 17 декабря. Предсъездовская дискуссионная трибуна.

[45] Обвинение конструктивистов в эпигонстве по отношению к Западу — одно из многих спорных и противоречивых утверждений Щусева. Исследования

истории советской и синхронной мировой архитектуры показали, что распространенное в 1935 г. и повторяемое Щусевым мнение об эпигонстве творчества конструктивистов было ошибочным. Неоспоримо установлен приоритет и инициативная роль в создании новой архитектуры творчества братьев Весниных, К. Мельникова, И. Леонидова, И. Николаева и И. Голосова и ряда других конструктивистов. Установлено, что их работы были известны на Западе и их композиционные идеи использовались архитекторами Запада.

[46] Вероятно, в газете опечатка и следует читать «стилей».

[47] Щусев здесь отступает от указанного им в других случаях принципа обязательной понятности массам и признания их верховным судьей, приговором которого обязательно должен следовать архитектор. В данном же случае Щусев следует совету Пушкина: «И пусть толпа его бранит... ты сам свой высший суд».

[48] «Работы архитектурных мастерских», т. I, кн. 2, 1936.

[49] Из статьи «Архитектура и строительная техника». — Журнал «Архитектура СССР», 1936, № 2, стр. 4—5.

[50] «Задачи советской архитектуры». — Газета «Правда», 1937, 18 июня. Доклад А. В. Щусева на Первом Всесоюзном съезде советских архитекторов.

[51] «Творческие задачи в развитии русской архитектуры». Личный литературный архив А. В. Щусева. 1944—1946 гг. Машинописный экз., стр. 4—5.

[52] «Творческие задачи советских архитекторов в пятилетнем плане восстановления и развития народного хозяйства. Материалы XII пленума правления Союза советских архитекторов СССР». 30 июля — 2 августа 1947 г., Изд-во Академии архитектуры СССР, М., 1948, стр. 47. Выступление Щусева в прениях по докладу К. С. Алабяна.

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ КУЗНЕЦОВ

(1874—1954)

Основатель советской школы промышленного зодчества А. В. Кузнецов был выпускником Петербургского института гражданских инженеров, который он окончил в 1896 году, после чего совершенствовался в Берлинском политехническом институте, слушая лекции передовых ученых по строительной механике, в их числе Мюллер-Бреслау, Брандта, Дитриха, Коха. Германия этих лет была страной интенсивного промышленного строительства, и ему уделяли внимание видные зодчие, среди них Петер Беренс.

Будучи твердо убежденным в необходимости самого активного и широкого участия архитекторов в развивающемся строительстве фабрик и заводов в нашей стране, А. В. Кузнецов явился в 1918 году основателем Архитектурного отделения в Московском высшем техническом училище (МВТУ), превратившегося в 1922 году в факультет промышленного строительства. Для обеспечения высокого уровня подготовки молодых зодчих Александр Васильевич пригласил в него преподавателями братьев В. А. и Л. А. Весниных, А. В. Щусева, И. В. Рыльского, К. И. Ончевского,

А. Ф. Лолейта, И. И. Нивинского, В. Н. Яковлева, А. И. Некрасова. С помощью этих выдающихся архитекторов, ученых и художников была создана самостоятельная синтетическая архитектурная школа. В 1932 году она вошла в образованный на базе Вхутеина вуз — Высший архитектурно-строительный институт (ВАСИ) — ныне Московский архитектурный институт.

Октябрьскую революцию Александр Васильевич встретил уже на пятом десятке лет жизни, придя в строительную практику Советской страны уже сложившимся зодчим, ученым и педагогом с явно выраженным духом новаторства и стремлением творчески осмыслить наступающую научно-техническую революцию. Его архитектурное творчество наиболее ярко расцвело в 20-е годы, он явился первым крупным советским зодчим, посвятившим свое творчество промышленной архитектуре. Александр Васильевич окружил себя работавшей с ним архитектурной молодёжью, которую он подготовил сначала в Московском высшем техническом училище (наиболее авторитетной высшей технической школе страны), а потом в Московском архитектурном институте, где под его руководством был открыт факультет промышленного строительства.

А. В. Кузнецову принадлежит не только в нашей стране, но и за ее рубежами бесспорный приоритет зодчего, отдавшего свои творческие силы этому новому виду архитектуры.

Все новые технические идеи, рождаемые развивающейся инженерно-строительной наукой, в их числе широкое применение железобетона, создание больших одноэтажных промышленных зданий с верхним светом и центральной вентиляцией, задолго до появления в США кондиционирования, — находили себе воплощение в творчестве Александра Васильевича.

А. В. Кузнецову принадлежит авторство первой в России работы по теории железобетона (1899), им написана первая научная работа по теории дневной освещенности («Освещение фабричных зданий дневным светом», 1907). Им же впоследствии внедрены не только в теории, но и на практике такие новые виды техники, как торкрет-бетон, или как особый, прогрессивный вид деревянных конструкций с врубками, названными им «ножницами», получившими широкое применение в раннем советском строительстве, в частности, при сооружении первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве в 1923 году. В 1934 году журнал «Академия архитектуры» печатает широко обобщенную работу А. В. Кузнецова о синтезе архитектуры и инженерного искусства, которая закладывает исторический фундамент технической революции в архитектуре. Вскоре выходит обстоятельная книга, посвященная истории сводов («Своды и их декор», издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1937), которая освещает развитие этого вида техники. Вместе со своими учениками А. В. Кузнецов издает монографии по балконам и эркерам.

Он посвящает научные статьи пространственным системам покрытий (1935), кессонным покрытиям (1937), тектонике центрических зданий (1951), наконец он издает капитальнейший труд — учебник «Архитектурные конструкции», ставший настольной книгой советских зодчих. Изданием этой книги были завершены своей разработкой все поставленные им ранее научно-строительные проблемы архитектуры. Но особой заслугой А. В. Кузнецова была не только научная разработка этих проблем, а рассмотрение их с позиции зодчего. Все книги и статьи по научным вопросам зодчества — это не плод узкотехниче-

ских исследований, но результат широкого охвата актуальных задач, возникавших перед современным архитектором в непосредственной их связи с практикой. Поэтому наиболее важно для оценки деятельности А. В. Кузнецова как зодчего и его собственное архитектурное творчество, проходившее одновременно с его научной работой. В сущности, творческий принцип советского зодчества — «архитектура есть наука» — в очень большой степени был не только выдвинут, но и осуществлялся на практике в постройках, проектах и в конкурсных работах самого А. В. Кузнецова.

А. В. Кузнецов отличался от других видных зодчих того времени тем, что он, будучи настоящим «мастером строительства», блестяще знающим все секреты строительного и отделочного мастерства, мог выступать не только проектантом, но и руководителем самой постройки. Его дореволюционные постройки и в советское время были технически образцовыми.

В первое десятилетие нашего века А. В. Кузнецов приобретает широкую известность как строитель текстильных фабрик; этот вид индустрии для дореволюционной России был основным, в нем получили осуществление наиболее передовые технические идеи промышленного строительства в России, что ярко выражено в сооружении в 1903—1908 годах большого комплекса зданий целиком из железобетона — Богородско-Глуховской мануфактуры — по проекту и под руководством А. В. Кузнецова. Одноэтажное, огромной площади здание с верхним светом особого вида, в форме стеклянных конических фонарей, исключительно удобная расстановка машин в здании, наконец, прекрасная вентиляция с многократным обменом чистого воздуха с подводкой к рабочим местам в подземных

железобетонных каналах обтекаемого очертания — все это было технологической новостью не только для России, но и за ее рубежами. Наряду с этим во внешних формах архитектуры А. В. Кузнецов, вопреки тогдашней моде, обошелся без ордерных стилистических украшений. Хотя одновременно с этим проектировались такие же текстильные фабрики в «дорическом ордере», так как многие архитекторы все еще считали, что их главной задачей является художественное решение «фасадов», при этом даже не всех, а лишь выходящих на улицы города.

В числе дореволюционных построек А. В. Кузнецова гражданского назначения, которые с полным правом могут войти в историю советской архитектуры, можно привести спроектированное и построенное непосредственно перед первой мировой войной здание для мастерских Строгановского училища (ныне один из корпусов Московского архитектурного института, в котором размещается Министерство высшего и среднего специального образования СССР). Здание отвечает, в сущности, почти всем принципам современной архитектуры: оно имеет свободный план, сплошные горизонтальные окна, плоскую крышу, передовые железобетонные конструкции (безбалочные перекрытия), верхний свет для мастерских живописи и др. Железобетон понимается А. В. Кузнецовым не только как строительный материал, но как средство создания новой художественной формы. Примером этого может служить большая железобетонная спиральная лестница в интерьере здания. Эти черты, которые было принято считать принадлежащими западной передовой архитектуре начала века (Тони Гарнье, Огюсту Перре, Вальтеру Гропиусу), на самом деле были и в передовой архитектуре дореволюционной России, а затем и

Советского Союза. Наш соотечественник А. В. Кузнецов осуществил эти новые технические идеи в более раннее время и с большим размахом.

Первой советской стройкой, в которой А. В. Кузнецову принадлежит роль технического руководителя, была Всероссийская сельскохозяйственная выставка в Москве в 1923 году, которая сооружалась только из дерева, но отличалась при этом замечательным качеством единства художественного замысла и передового технического осуществления. Это время характеризуется творческими поисками нового во всех областях искусства. Советская архитектура этих лет несет в себе черты новаторства не в абстрактной форме, а в формах, рождаемых новой техникой, с применением новых материалов, новых методов строительства. Под влиянием такого прогрессивного зодчего, каким был А. В. Кузнецов, а иногда и при его личном авторстве и руководстве ведется проектирование строительства первых советских текстильных предприятий. К ним относится первая советская текстильная фабрика в Средней Азии в Фергане, где А. В. Кузнецов применил рациональную форму одноэтажных зданий с верхним светом в виде «шедов», ориентированных на север и снабженных легкими железобетонными зонтиками для защиты от перегрева солнцем. Здесь же применена интересная антисейсмическая конструкция, создавшая полную безопасность зданию во время нескольких землетрясений за истекшее полустолетие. Чертами нового в советских фабриках, построенных по проектам А. В. Кузнецова (а затем и его учеников), явилось обеспечение рабочих всеми удобствами как на рабочем месте, так и в бытовых условиях. Говоря об этих социальных, технологических и инженерных проблемах, надо

подчеркнуть также и художественную сферу его творчества.

В ряде новых строек 20-х годов авторское участие и руководство А. В. Кузнецова внесло свой вклад в советскую архитектуру. Речь идет о постройке более десятка зданий трех крупных научных институтов в Москве в 1924—1929 годах. Это ЦАГИ (Центральный аэрогидродинамический институт), созданный Н. Е. Жуковским, где работали А. Н. Туполев и С. А. Чаплыгин, ВЭИ (Всесоюзный электротехнический институт, ныне Энергетический институт), МТИ (Московский текстильный институт), шерстяная и хлопковая лаборатории — их здания явились реализацией нового творческого подхода к архитектурной композиции, к архитектурному ансамблю в целом. Отсутствие декорации, правдивость художественного образа, технологическая целесообразность планов и объемного построения, гармония пропорций и богатство объемного разнообразия, вызываемого назначением зданий, применение в них передовых конструкций (в первую очередь из железобетона), плоских крыш, горизонтальных окон, — все это позволяет спустя почти полвека оценить эти постройки как вполне современные здания.

А. В. Кузнецов является современником известного французского зодчего Огюста Перре, годы рождения и смерти у них совпадают. Это позволяет сделать сравнение их творчества. Братьям Перре Франция в большой степени обязана не только практическим внедрением железобетона в строительство, но и его освоением как выразительного архитектурно-художественного средства. В этом смысле обе задачи оказались решенными тогда же и А. В. Кузнецовым в России. Разница, пожалуй, состоит в создании Александром Васильевичем целой школы учеников, которые продол-

жили и развили новые творческие архитектурные задачи, а также и в до сих пор существующей некоторой недооценке значения его творчества.

АРХИТЕКТУРА И ЖЕЛЕЗОБЕТОН [1]. 1915 г.

Настоящий очерк представляет попытку дать картину того переворота, который мы переживаем ныне в архитектуре под влиянием новых конструкций из железобетона.

Большинство из нас во время пребывания в высшей школе даже не слыхало слова «железобетон», и только в 1895 г., на II съезде зодчих в Москве, в первый раз был прочитан доклад о «системе Монье» [2], причем пункт 3-й резолюции съезда был редактирован в такой форме: «Существующие методы расчета конструкции системы Монье дают возможность теоретического обоснования конструкции с уверенностью в полной ее прочности». Таким образом, II съездом железобетонные конструкции были призваны к жизни.

Трудно говорить о влиянии железобетона на архитектуру, когда железобетон так молод, а архитектура так стара и богата традициями, создававшимися в течение столетий. Припомним, что созревание греческих форм и конструкций продолжалось в течение целого ряда веков, а на расцвет готики понадобилось не одно столетие. Но в наше время темп жизни иной, и 30-летнее существование железобетона достаточно для подведения итогов.

Настоящий очерк касается по преимуществу утилитарно-конструктивной стороны дела и лишь попутно затрагивает художественные вопросы. [...]

[...] Приведенный в этом очерке систематический свод неизвестных прежде конструктивных элементов и их особенных сочетаний указывает, что в железобетоне мы имеем не только новый материал, но — что еще важнее — новые конструкции и новый метод проектирования зданий. Поэтому, пользуясь им, нужно отрешиться от старых традиций и заняться разрешением новых задач. Нельзя оставлять железобетон в сыром виде, как он выходит в настоящее время из рук инженера-конструктора. Нельзя обрабатывать новый материал старыми формами — камня и дерева. Для того чтобы создавать формы, органически вытекающие из самой сущности железобетона, необходимо овладеть технически-научной стороной вопроса. Архитектор, по определению лондонского конгресса, — «*художник с научным образованием*». Для работы в железобетоне

больше чем где-либо нужен технически образованный художник; зодчий не будет выразителем своей эпохи, если не воспользуется процессом современной ему техники во всей полноте. Архитектура — гармония науки и искусства.

На основании изложенного приходим к следующим заключениям.

1. Применение железобетона расширяет пределы теории архитектурных конструкций и изменяет коренным образом внутреннее взаимоотношение частей здания и их назначение.

2. Пользуясь железобетонной конструкцией, зодчий получает неизведанную им ранее свободу проектирования и возможность рационального разрешения труднейших архитектурных задач. Но только овладев технической стороной нового материала, зодчий может проектировать из него здания и искать новые формы.

3. Поэтому желательна самая широкая постановка преподавания железобетона в высших архитектурных школах как на специальных курсах, так и в архитектуре и в проектировании.

Необходимо, кроме того, устранение из строительного устава и из обязательных постановлений городских управ статей, препятствующих развитию железобетонного строительства. [...]

АРХИТЕКТУРА И СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА В XIX И НАЧАЛЕ XX ВЕКА[3]. 1934 г.

[...] В наших социалистических условиях основой архитектуры является современная научно-техническая строительная база.

В продолжение тысяч лет памятники архитектуры были каменные. Уже на пороге новейших завоеваний науки и техники такие теоретики, как Суффло и Рен[4], дали последнее смелое решение своих сооружений в камне, использовав те научные данные по статике сооружений, которые имелись на тот день.

Однако колоссальные сдвиги в области конструкций (железо и железобетон) за XIX век мало изменили лицо архитектуры — большинство архитекторов осталось в каменном веке Суффло и Рена и мыслят их образами. Все завоевания техники большинством архитекторов не освоены.

Мы изучаем наследие прошлого, прекрасного искусства классики и Возрождения, но мы забываем об изучении ближнего прошлого XIX века, за который человечество на пути прогресса сделало больше, чем за всю свою историю.

Если на всем XIX веке беспомощность и растерянность архитектора отразились в уродливых каменных масках эклектизма, то теперь пора с этим покончить. Архитектору теперь недостаточно знать

только элементарные основы статики, которые знал еще Ронделе[5] сто лет назад.

В течение всего XIX века имел место глубокий разрыв между индустриальным способом производства и художественным творчеством. Насколько совершенны были технические достижения, настолько же несовершенно было архитектурное оформление. Нам необходимо решить эту вторую задачу, осуществив то единство техники и искусства, которое так настойчиво искали Земпер, Лабруст, Шинкель, Перре и Бодо[6]. Мы, знакомые с железом уже сто лет и с железобетоном тридцать пять лет, можем и должны решить эту основную проблему архитектуры. Решения, даваемые железом и железобетоном в сводах, оболочках, куполах, рамных и консольных решениях, должны придать художественный смысл этим сухим, логическим инженерным конструкциям.

Пора использовать конструкцию не только для узкотехнических целей, но и связать ее с архитектоникой здания, с членением его масс. Для железных и железобетонных конструкций надо найти новые законы ритма, пропорций, других отношений диаметра колонн и пролета архитрава к высоте колонн. Нельзя новому диктовать законы старого. Пора дать художественную выразительность отдельным деталям (частям) и формам целой инженерной конструкции. Решетка железных ферм, стандартные профили прокатного железа (таврики, уголки и пр.), узловые сопряжения косынками, а также общая форма железного покрытия с целой сетью пересекающихся стержней воспринимались архитекторами как обязательные объекты для архитектурной обработки.

Основные типичные элементы железных и железобетонных конструкций казались архитекторам до последнего времени неизменными, научно оправданными решениями, хотя и безобразными. Но ведь начальные этапы развития инженерных конструкций уже пройдены, эти конструкции в настоящее время имеют богатый ассортимент решений, поддающихся высокому архитектурному оформлению. Железные и железобетонные жесткие рамы со сплошной стенкой могут получить любые очертания. Целый ряд сварных безраскосных конструкций (развитие системы Виранделя[7]) с гнутыми и ломаными поясами дают совершенно новые очертания. Вместо стандартных стержней архитектор может выбрать при сварке трубчатые, коробчатые профили и вообще принять участие в выработке новых специальных профилей для сварных конструкций.

Наступила, наконец, последняя стадия развития железных конструкций, когда архитектор должен принять непосредственное участие в их художественном оформлении. В 1900 году, когда инженер Вирандель писал об эстетике железных конструкций, эта задача еще

не могла быть решена. Сейчас выпущена книга профессором инженером Стрелецким «Новые идеи металлических конструкций», в которой выдвинуты вновь вопросы эстетики.

Когда же архитекторы возьмут это дело в свои руки?

Ждет оформления и железобетон. Влияние архитектора здесь должно быть еще сильнее, так как конструкция менее связана с заводским процессом изготовления и не стеснена жесткими стандартами сечений. [...]

[...] Это большая творческая работа комплексного характера. Архитектор и инженер должны тут близко подойти друг к другу. Работать архитектору с инженером, воспитанным только на чисто инженерных дисциплинах, невозможно; ждать в этом случае не только совместного творчества, но даже взаимного понимания — не приходится. Необходимо подготовить специальные кадры инженеров по архитектурным конструкциям с общей архитектурной теоретической подготовкой по истории архитектуры и основам архитектурной композиции. Эти инженеры должны воспитываться в стенах архитектурного втуза и участвовать в комплексной дипломной работе вместе с дипломантами-архитекторами.

Реальные задачи по проектированию особых зданий со сложными инженерными конструкциями должны решаться на конкурсах и в мастерских комплексно с инженерами — специалистами по архитектурным конструкциям.

Бурное развитие науки, техники и искусства в СССР создает все условия для преодоления архитектурного распада XIX века и построения новой высокосовершенной архитектуры.

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ[8]. 1937 г.

[...] При простоте и ясности классических систем между внешним архитектурным обликом здания и пространством, заключенным во внутреннем объеме, очень мало расхождение. Наибольшее соответствие наружного и внутреннего объемов является всегда признаком ясной и четкой системы сооружения и правдивой архитектуры.

Залы античных терм и базилик получили для нас такое же значение в композиции монументальных сводчатых залов, как ордера для построения колоннад.

Совсем другая система композиции в готике. Классика искала нейтрализации распора массой стен и равновесием отдельных объемов здания. Ее наследник — Ренессанс — решительно и целесообразно прибегает к железной затяжке, которая обеспечивала чистоту линий, легкость и изящество масс. Едва ли кто-нибудь решится за-

менить затяжки флорентийской лоджии Ланци[9] тяжелыми угловыми устоями. Наконец, третий путь избрала готика, исключительно и неизменно применяя систему наружных подпорок — аркбутанов. Целый лес каменных подпорок делает готический собор похожим на здание в лесах, на корабль на верфи. Их назначение непонятно снаружи, их отсутствие внутри вызывает чувство тревоги.

Стремление получить чудесный, почти нереальный интерьер, восхищающий зрителя, осуществлено выносом жизненных органов конструкции наружу. Из второстепенной подпорки архитектор готики сделал основной элемент наружной композиции. Предельная легкость внутренней композиции сводов разрешилась снаружи смелой, почти дерзкой конструкцией аркбутанов. [...]

[...] Однако кого бы удовлетворило это решение? Конечно, мы не будем теперь допускать такой сложной игры сил в камне. Мы прибегнем к железобетонной рамной конструкции, где не нужно ни подпорки, ни затяжки. Силуэт здания будет чистым и совпадающим с внутренним объемом. Будет ли этим нарушена та правда, которая была заложена в готических памятниках? Да, старая правда будет нарушена, но создана новая, которая должна быть доступна пониманию современного человека. Старое чудо сложного равновесия масс заменилась новым достижением человеческого гения, в виде монолитной системы, работающей во всех частях на изгиб. Размеры столбов в железобетонной рамной конструкции получились бы даже меньше каменных.

Говорят, готика исключает материю. Что же сказать тогда о железобетонных конструкциях?! В сравнении с железобетонными опорами столбы Нотр-Дам достаточно телесны. Не подлежит ли понятие о массе и телесности пересмотру? Безусловно, среди спорных шедевров готики своды являются подлинными шедеврами, которые всегда достойны изучения и развития. Но аркбутан бессмыслен при современном состоянии техники и является пережитком.

Все эти примеры поучительны и наглядно иллюстрируют то, что имеет ценность из архитектурного наследства прошлого и как одна и та же задача должна решаться разными приемами в зависимости от состояния строительной техники. [...]

[...] Все эти сложные и технически трудные конструктивные формы барокко не соответствовали часто ни материалам, ни состоянию строительной техники той эпохи. Фантазия и стремление к необычайному выходили за пределы имевшихся в то время теоретических знаний и приводили к упадочным формам.

В наше время заметно часто обратное явление, когда архитекторы не поспевают за техническими достижениями, не осваивают

их и пользуются более простыми конструктивными приемами минувших веков.

При нашем состоянии знания сложные замыслы барокко могут быть использованы в новых вариациях и комбинациях, как живые, рациональные решения в железобетоне и железе. В частности, купол на перекрестных арках может дать в железобетонной конструкции исключительные по легкости и прозрачности сетчатые пространственные системы, превосходящие фантазии Гварини [10]. [...]

[...] Анализ вышеприведенных конструктивных систем ставит со всей остротой важнейшую проблему современной архитектуры — синтез техники и искусства.

Современная архитектура должна быть построена на самых высоких достижениях техники, но, как и все искусство, должна быть правдива и понятна. Однако многие технически хорошо решенные конструкции могут быть непросты и труднопонимаемы.

Конструкция греческой колоннады элементарно проста и понятна. Работа купола воспринимается труднее, но понятна по аналогии со сферическими формами в природе. Однако работа жестких рам, сложных очертаний и балок-оболочек может быть часто понятна только специалисту.

Несмотря на большую техническую культуру современного человека, все-таки многие сложные инженерные решения будут восприниматься как сложный, беспокойный трюк.

Отсюда ясно, что талантливый мастер должен найти тот предел, за которым сложная инженерная композиция не может быть принята правдивой и выразительной архитектурой.

Если же заранее бояться всякого интересного технического решения как трудного в архитектурной обработке, то развитие архитектуры остановится, а остановка равна упадку.

примечания

[1] Из статьи «Архитектура и железобетон», опубликованной в журнале «Зодчий» за 1915 г. Статья является дополненным расчетами и иллюстрациями докладом на V Всероссийском съезде зодчих.

[2] Имеется в виду изобретение Жозефа Монье, который в 1849—1850 гг. сконструировал цветочные кадки, армированные металлической сеткой и круглыми в сечении стержнями.

[3] Из статьи «Архитектура и строительная техника в XIX и начале XX века».— Журнал «Академия архитектуры», 1934, № 1—2, стр. 51—52.

[4] *Жак Жермен Суффло* (1709—1780) — французский архитектор. *Кристофер Рен* (1632—1723) — английский архитектор.

[5] *Ронделе* (1757—1790) — французский инженер и архитектор, работавший вместе с Суффло.

[6] *Готфрид Земпер* (1803—1879) — немецкий архитектор и теоретик; *Анри Лабруст* (1801—1875) — французский архитектор; *Карл Фридрих Шинкель* (1781—1841) — немецкий архитектор.

[7] *Вирандель* — французский инженер, изобретатель системы конструкций железобетонных ферм без подкосов.

[8] Из статьи «Архитектурные пространственные системы». — Журнал «Академия архитектуры», 1937, № 1, стр. 4, 5, 16.

[9] Лоджия деи Ланци (или лоджия делла Синьория) — строители Бенчи ди Чоне и С. Таленти (ок. 1376—1380).

[10] *Гуарини Гварини* (1624—1683) — итальянский архитектор.

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ СЕМЕНОВ

(1874—1960)

Крупнейший советский градостроитель, ученый и педагог, доктор архитектуры профессор В. Н. Семенов заслуженно считается пионером градостроительного дела в России, его жизнь и творческая деятельность неразрывно связаны и неотделимы от сложного пути развития советской архитектуры и градостроительства.

Владимир Николаевич Семенов родился в 1874 году в Кисловодске.

В 1898 году он окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге, затем несколько лет работал архитектором в Пятигорске.

В 1912 году вышла книга В. Н. Семенова «Благоустройство городов» — первый на русском языке труд, посвященный планировке и застройке городов. Впервые в отечественной литературе широко и профессионально были рассмотрены проблемы строительства и развития городов, «идеальные» города, требования к планировке и архитектурно-пространственной организации улиц, площадей, парков. Четко и ясно были сформулированы главные проблемы градостроительства в России, смело выдвинуты прогрессивные требования борь-

бы с земельной спекуляцией, принудительного отчуждения земель, нужных для развития городов, создания закона, регулирующего развитие городов, которого в России еще не было.

Автор подчеркивал необходимость для России выработать тип русского города, отвечающего суровому климату, земельному простору и национальным особенностям. Патриотизм и глубокое чувство того, что планировку городов нужно рассматривать как дело общественное, органически связанное с родной страной, является лейтмотивом книги. В. Н. Семенов предпринял одну из первых в России попыток воплотить в жизнь прогрессивные градостроительные принципы — в 1913 году им был разработан проект крупного поселка для служащих Московско-Казанской железной дороги у ст. Прозоровская. Создание общественного центра и развитого комплекса учреждений обслуживания (школы, детские сады, библиотека, зал собраний, больницы и т. д.), проектирование зеленых насаждений как единой системы, дифференциация улиц на несколько категорий, в зависимости от характера движения, разнообразие архитектурно-планировочных приемов организации застройки — были положены Семеновым в основу проекта поселка.

Творческая, научная и организаторская деятельность Семенова широко развернулась после Великой Октябрьской социалистической революции, которая раскрыла гигантские возможности переустройства существующих и строительства новых городов.

Градостроительная деятельность В. Н. Семенова в первое десятилетие после революции обширна и многообразна. Под его руководством разрабатываются проекты планировки городов и поселков, в которых впервые планировочная структура городов

формируется на новых социальных принципах. Большое внимание уделяет Семенов разработке нормативов и правил планировки и застройки городов и поселков, регулирующих их плановое развитие. В годы первых пятилеток развития народного хозяйства СССР широко развернулось строительство крупных промышленных предприятий и связанных с ними жилых районов; проблемы градостроительства приобрели государственно важное, актуальное значение. В «Бюро по планировке городов» (созданном в 1927 г.), первой в стране организации по проектированию городов, коллективом, возглавляемым В. Н. Семеновым, были выполнены проекты планировки Астрахани, Куйбышева, Брянска, Минска и других городов. В 1931 году на базе «Бюро по планировке городов» был создан «Гипрогор», в котором под руководством Семенова разрабатывались проекты планировки Сталинграда, Апшеронского полуострова и Баку и др.

Одновременно с проектно-планировочной практикой Семенов вел преподавательскую работу. Студенты архитектурных факультетов Высших художественных технических мастерских (А. Галактионов, В. Лавров и другие) и Московского института гражданских инженеров (Н. Поляков, А. Власов и другие) в 20-х годах начали слушать впервые введенный новый курс лекций В. Н. Семенова по градостроительству. Впоследствии В. Н. Семенов продолжал свою деятельность по подготовке архитекторов-градостроителей в Московском архитектурном институте; наряду с теоретическим курсом лекций под его руководством велась разработка проектов планировки и застройки.

Среди архитектурно-градостроительных проблем огромное значение имело переустройство столицы молодой Советской республики — Москвы на новых творческих

и научных принципах социалистического градостроительства при сохранении ценного исторического наследия.

В. Н. Семенов был одним из крупнейших специалистов, занимавшихся наряду с А. В. Щусевым, И. В. Жолтовским и другими разработкой планов реконструкции и развития Москвы. С 1932 года по 1934 год В. Н. Семенов был главным архитектором Москвы; в 1932 году был опубликован эскиз генерального плана Москвы, разработанный под его руководством. Принципы, положенные в основу этого плана, Владимир Николаевич четко сформулировал в ряде статей. Основные положения, принятые в эскизе генерального плана, опубликованном в 1932 году, легли в основу первого проекта генерального плана планировки Москвы, утвержденного правительством в 1935 году. Генеральный план развития столицы имел для советского градостроительства огромное практическое и теоретическое значение. В нем на уровне своего времени были определены принципы формирования и развития архитектурно-планировочной структуры города, организации жилой застройки, системы транспортных магистралей, системы озеленения, сохранения исторического наследия.

Проектно-планировочная деятельность В. Н. Семенова по проектированию городов охватывает обширный комплекс проблем. В 1934 году Владимир Николаевич возглавляет Архитектурно-планировочную мастерскую при Народном комиссариате коммунального хозяйства, где под его руководством разрабатывались проекты планировки Ростова-на-Дону, Махачкалы, Тамбова и других городов. Крупнейшей работой, выполненной под руководством В. Н. Семенова и сохранившей свою актуальность до настоящего времени, явился проект курортов Кавказских минеральных вод, где были

разработаны схема районной планировки и проекты Кисловодска, Ессентуков, Пятигорска и Железноводска. В совместной работе с В. Н. Семеновым росли и учились кадры советских градостроителей.

С 30-х годов получает развитие творческая и научно-теоретическая деятельность В. Н. Семенова, связанная с центром архитектурной науки страны — Академией архитектуры СССР, действительным членом которой он являлся.

В творческой и научной деятельности Семенова большое место занимают работы, связанные с героической эпопеей восстановления городов, разрушенных во время Великой Отечественной войны. В 1943 году в Академии архитектуры СССР были созданы творческие мастерские, в которых под руководством крупнейших зодчих страны разрабатывались проекты восстановления Волгограда, Смоленска, Калинина, Ростова-на-Дону, Воронежа, Новороссийска, Севастополя и других городов.

В. Н. Семенов возглавлял проектирование крупного промышленного и культурного центра страны — Ростова-на-Дону. Первый проект планировки этого города под руководством Семенова был составлен еще до войны — в 1938—1940 годах. В послевоенном генеральном плане восстановления Ростова-на-Дону сохранялась основа исторически сложившейся планировочной структуры города, расположение центра, предусматривалось развитие жилой застройки, системы обслуживания, озеленения, транспорта. Ведущей архитектурно-художественной идеей генерального плана являлось создание органической связи города с рекой (ранее отрезанной промышленными предприятиями и транспортом), раскрытие города и его центра на водные пространства.

Начиная с 1941 года в течение десяти с лишним лет В. Н. Семенов руководил На-

учно-исследовательским Институтом градостроительства Академии архитектуры СССР. Под его руководством создавался коллектив научных сотрудников и развертывалась работа над созданием теоретических основ советского градостроительства, а также практических рекомендаций по планировке и застройке городов и поселков. Много труда Владимир Николаевич отдал разработке первого проекта «Правил и норм планировки городов» — важнейшего документа для планового регулирования планировки городов.

Институтом градостроительства в 1957 году была опубликована книга «Застройка советских городов»* под общей редакцией В. Н. Семенова, в которой была сделана первая попытка широкого обобщения архитектурно-планировочного опыта проектирования и строительства жилых районов. При участии В. Н. Семенова был подготовлен и вышедший в эти же годы второй капитальный труд, «Планировка и застройка советских городов», разработанный как пособие для архитектурно-планировочного проектирования **.

В день 75-летия, за заслуги в области градостроительной деятельности, Правительство СССР наградило В. Н. Семенова Орденом Трудового Красного Знамени. Он был награжден также орденом «Знак Почета» и медалями Советского Союза. В 1956 году, при образовании Академии строительства и архитектуры СССР, В. Н. Семенов был избран ее почетным членом, чем были отмечены заслуги Владимира Николаевича в развитии советского градостроительства.

---

* Основной авторский коллектив — А. А. Галактионов, Б. О. Гиршович, К. Ф. Князев, Н. Х. Поляков, В. В. Семенов-Прозоровский, Д. М. Соболев и К. И. Трапезников.

** Авторский коллектив — В. В. Бабуров, П. И. Гольденберг, Л. С. Залесская, В. А. Лавров, Г. Е. Мищенко, Н. Х. Поляков, Н. С. Смирнов, Д. М. Соболев, М. О. Хауке.

Круг творческой и научной деятельности В. Н. Семенова был необычайно широк, обнимал градостроительную тематику от проектов планировки и благоустройства поселков до планировочной организации такого крупнейшего столичного города, как Москва. Человек яркой индивидуальности, Владимир Николаевич обладал ясным, сильным и разносторонним умом. Архитектор, градостроитель, ученый, педагог — во всем гражданин и патриот, — он живо откликался на все явления жизни и всегда был в первых рядах тех, кто с глубокой ответственностью решал задачи, которые ставила на различных этапах страна перед архитектурной наукой и практикой.

Через всю долгую творческую, научную и педагогическую деятельность В. Н. Семенова красной нитью проходят единые высоко гуманистические принципы градостроительной деятельности, одним из важнейших среди которых является органическое сочетание непрестанной заботы о создании средствами архитектуры наилучших условий жизни людей и о красоте городской среды — создании городов с выразительным и индивидуальным художественным обликом. Владимир Николаевич всегда подвергал резкой критике градостроительные проекты, в которых композиция решалась формально, без органической взаимосвязи с условиями жизни людей, их трудом, бытом, комфортом, удобством; вместе с тем никогда не мирился с пренебрежением к архитектурно-художественным требованиям во имя якобы функциональной целесообразности.

Не менее принципиально важной являлась позиция В. Н. Семенова в отношении создания научной основы для градостроителей. Уже в 1912 году в книге «Благоустройство городов» он утверждал необходимость научного подхода к решению градо-

строительных проблем и поисков научно обоснованных критериев. В своих работах он неоднократно высказывал мысли о том, что градостроительство должно быть не только искусством, но и наукой. В творческом наследии В. Н. Семенова принципиально важное значение имеет его статья «Вопросы планировки», в которой лаконично и четко изложены основные творческие принципы градостроительного проектирования.

Огромная эрудиция, устремленность в будущее, умение мечтать при глубоком учете реальных условий, высокое чувство патриотизма и гражданственности и сегодня делают работы и творческое наследие пионера русского градостроительства В. Н. Семенова, включая первую его книгу «Благоустройство городов», интересными и полезными для современной градостроительной науки и практики.

БЛАГОУСТРОЙСТВО ГОРОДОВ [1]. 1912 г.

[...] Планировка городов как искусство существовала уже давно. Не говоря уже об античном мире, много городов было перепланировано в раннем и в последующие периоды Ренессанса. Много схем выдающейся художественной ценности было осуществлено в Италии и Франции. Но эти разрозненные случаи украшали владетельные резиденции, служили к возвеличению дворцов, способствовали придворному блеску того или другого монарха. Удачная планировка была то капризом герцога, то гордостью короля и ограничивалась главным образом показной стороной.

Планировка города еще не была общественной наукой. [...]

[...] Быстрый рост европейских городов, все усиливавшийся за последнее столетие, достиг необыкновенной силы в самом конце прошлого века. Вместе с таким развитием особенно сильно сказались и результаты отсутствия системы и контроля над их планировкой. [...]

Только теперь городская планировка стала общественной потребностью и из искусства, которым интересовались некоторые, стала наукой, обязательной для всех. Действительность показала, что все принимаемые меры, помимо того, что они запаздывают, еще

слишком недостаточны. Города каждый день перерастают поставленные им границы и до сих пор не поддавались контролю над их расширением.

[...] Редкие у нас попытки урегулировать город кончаются длинными тяжбами, которые легко затягиваются на десятки лет. Да и эти попытки относятся лишь к двум-трем большим городам, обыкновенный же наш губернский город и не помышляет о серьезном своем улучшении. А казалось бы, именно русские имеют громадное преимущество перед старыми странами. Наши города только начинают жить, и на примере Европы мы воочию видим, к чему приводит их бесконтрольный рост. Знаем мы — по крайней мере должны знать — и те меры, которые выработала Европа для улучшения своих городов. Города наши не страдают, вообще говоря, малоземельем, и стоимость ее не дошла еще до цифр, так сильно затрудняющих всякую перепланировку; наконец, русские города еще так мало застроены, что многое можно сделать своевременной выработкой строительного устава, вполне отвечающего не только современным требованиям, но и заглядывающего намного вперед.

[...] Изучение городских планов само собой наводит на мысль, нельзя ли составить такую схему, которая служила бы образцом для каждого города. Нельзя ли, изучивши все условия жизни и развития городов и все существующие примеры, составить план образцового города. Для архитектора это был бы идеальный план города, для социолога — это план идеального города. [...]

Как общее правило, проекты идеальных городов имеют слишком теоретический характер и основаны на каком-нибудь геометрическом пространстве, большей частью квадрате, круге или многограннике. Выработка их идет параллельно развитию городской жизни вообще, в частности — в соответствии с временными требованиями, предъявляемыми к городскому плану, так что идеал постоянно изменяется и развивается. Проекты идеальных городов, часто красивые на бумаге, почти невозможно осуществить на практике, они требуют совершенно ровной местности, не считаются с местными условиями и индивидуальностью города. Однако знакомство с ними, как бы утопичны они ни были, полезно как изучение идеи даже для самого практического работника.

Планы идеальных городов в большинстве случаев составлены не архитекторами, а публицистами, мыслителями, новаторами. Предлагая новые основы для жизни общества, они знали, что новые идеи требуют для своего выражения и новых форм, потому что город есть только отражение внутренней жизни его обитателей, их верований, идей, их характера, склонностей и предрассудков. Они знали, что новой морали должен соответствовать и новый город.

[...] Но общие правила, принципы дать необходимо и для проведения в жизнь — сделать их обязательными и для архитектора, и для домовладельца, и для самого города.

Такие правила, при разнообразии наших русских условий, должны быть различны в зависимости от местных данных, но руководящие принципы должны быть одинаковы. Из них основные: разделение города на пояса различного применения строительных правил; ограничение права застройки участков; строгая регулировка высот внутри участков; регулировка величины и расположения дворов; меры, поощряющие коллективную планировку целых кварталов, и пр. Необходима известная разность и в применении норм в зависимости от назначения построек. [...]

[...] Приступая к выработке плана новой части города или города совершенно нового, планировщик должен изучить все условия и рассмотреть вопрос со всех возможных сторон. От общественного деятеля он услышит историю развития города, распределение населения, его густоту, его потребности; экономист укажет те отрасли промышленности, которые имеют шансы на будущее развитие; землемер покажет рельеф местности, и инженер поставит свои специальные требования. Все это впитать и переработать должен планировщик, объединить стройной системой, вдохнуть душу живую, сделать весь город организмом цельным и гармоничным. И *если искусство значит хорошо сделать то, что надо сделать, — хорошо планированный город будет истинным произведением искусства.* [...]

МОСКВУ ПЛАНИРОВАТЬ И ЗАСТРАИВАТЬ ЗАНОВО[2]. 1932 г.

[...] Создание Моссоветом в исполнение решения июньского Пленума ЦК ВКП(б) АПУ [Архитектурно-планировочное управление] ставит себе задачей планировать Москву действенно. Не только планировать, но и планово застраивать, иметь твердые принципиальные установки, работать по реальным срокам в 10—15 лет, думать о будущем, действовать так, чтобы результаты видеть и сегодня и завтра, заниматься не только расширением Москвы, но главным образом ее реконструкцией, не ходить далеко, когда дома непочатый край работы.

Москва — руководящий центр республики, и этот центр всегда останется в центре города. Но он не окаменевший центр, а растущий. С ростом города он будет дальше расти. Центр — главный мозг столицы. [...]

[...] Постановление июньского Пленума ЦК о прекращении нового промышленного строительства в Москве замедлит рост населения

Москвы. Но о прекращении роста и речи быть не может. Столица СССР будет расти и развиваться. Задачей городского строителя является создание системы распределения населения на территории города. Через 10 лет Москва перевалит за 5—6 млн. населения и выйдет из существующих берегов. Важно, чтобы этот выход был предусмотрен и прошел по плану. Планов же может быть два: или разрастание самого города, или ограничение ядра с тем, что города-спутники организуются не вплотную, а вокруг, давая возможность городу-центру дышать и организовываться, как может организовываться только взрослый, законченный организм. Поэтому как бы ни были велики перспективы населения, увеличение территории ядра должно быть минимальным, чтобы ответить потребности уже определившейся. [...]

[...] Строчную застройку принесли к нам из Германии любители некритического использования буржуазного опыта, где она была повторением английской рядовой застройки, осужденной в Англии уже десятки лет.

Строчная застройка выгодна с точки зрения солнечной освещаемости, но она скучна и неархитектурна. Ее применять в Москве нельзя.

Нельзя также исходить только из стандарта квартир, рассчитанных на ось север—юг. Почему мы не можем дать других ориентировок, почему нельзя проектировать угловых квартир? В свое время калечил архитектуру пожарник, теперь это делает гигиенист.

Из каждого квартала предполагается сделать поселок, зеленый сад, в котором разбросаны жилые секции, ясли и детские сады. Архитектору здесь делать нечего, достаточно вырезать из картона 5—6-секционные корпуса, стандартные ясли и детские сады, смешать их в кучу, и проект готов.

Москва должна быть городом-столицей, а не союзом поселков.

Мы должны оформлять городские улицы и площади, мы должны рассчитывать на эффект полного ансамбля. Должна быть зелень, как можно больше зелени, подчиненной городской архитектуре, входящей в ее состав, зелени как элемента города.

Москве нужно единство выражений, и вместе с тем у каждой отдельной улицы и площади должно быть свое лицо — тематика.

Для силы и выразительности отдельные элементы надо укрупнять, построение должно быть не фасадом, а ансамблем. Первичный элемент уже не дом, а квартал.

Практика знает прекрасные образцы ансамблей Парижа, достигнутые в условиях собственности, знает образцы Ленинграда. Известны попытки Берлина проектировать целые улицы.

Казалось бы, о чем спорить? В социалистических условиях это не только легче, чем в буржуазных городах, но это необходимость. [...]

[...] Нельзя отказаться от прошлого, от наследия нашей архитектуры. Нельзя отказаться от того, что дает нам мировая культура, мировое искусство и прежде всего классика. Но мы ничего не возьмем без критики. Классика не как форма вне содержания, а как принцип. Живая архитектура, а не археология. Мы не отказываемся от формы, но принимаем только такую, которая отвечает новым, социалистическим формам организации, новым конструктивным возможностям и новым идеям. И еще более нельзя отказаться от пропорций, как нельзя отказаться от геометрии, оси, объема или цвета. Пусть наши жилые дома будут простыми, спокойными, организованными в массы. Это рама, это фон для общественных зданий. Но пусть наши общественные здания будут богаты, величественны, не повторяющиеся, пусть все виды изобразительных искусств сольют свои усилия в общей работе постройки, перестройки и украшения Москвы.

КАК ПЛАНИРОВАТЬ И ЗАСТРАИВАТЬ МОСКВУ[3]. 1933 г.

[...] Перспективная планировка должна заглянуть дальше 1942 года, года, на который у нас имеются кое-какие цифры. Она должна дать систему, принципы построения Москвы.

Надо дать и срок, хотя не он решает, он только является ориентировкой. На Западе этот срок обычно 30 лет.

Теперь перехожу к изложению тех общих принципов в построении плана Москвы, которыми руководствуется АПУ в своей работе.

1-й вопрос — что представляет собой Москва. Некоторые говорят, что социалистический город это есть город только индустриальных рабочих.

Приведу для иллюстрации работу проф. Ладовского. В этом отношении его схема неправильна. Он решил, что социалистический город есть только город промышленного пролетариата и так построил свою схему. У него столица как таковая отпала. Ее мозг уничтожен, остается очень крупный рабочий центр. Я думаю, что это неверно.

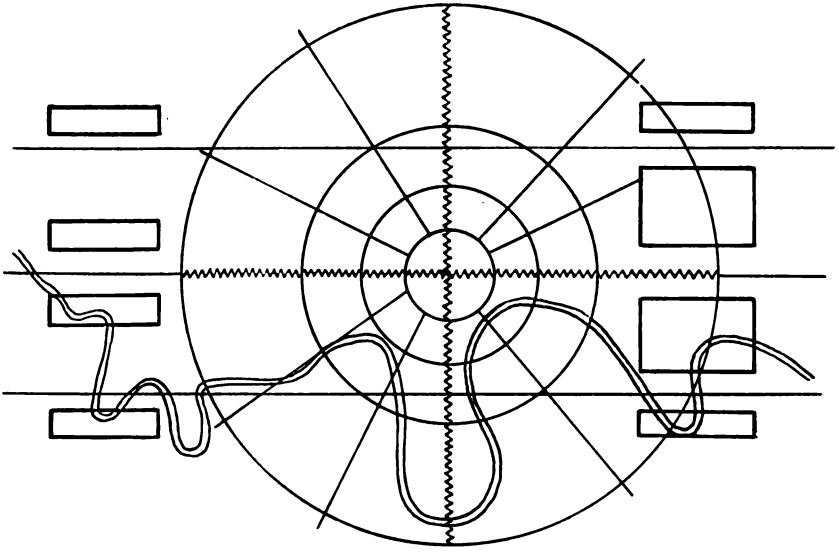
Теперь второй вопрос. Каковы основы, конкретные условия осуществления задачи? Конечно, не постройка нового города, не уничтожение Москвы, а ее реконструкция.

В этом отношении проект Корбюзье, который сносит всю Москву, неприемлем.

Корбюзье пишет, что эту систему, то есть сломку города, он не может предложить для Парижа, потому что Париж — город ценный и культурный, Москва же город, где кроме Кремля ценного ничего нет, кроме того, у которого все впереди.

Для реконструкции нужны решительные меры. Нужна хирургия. Но когда нужен хирург, не приглашают палача.

Следующий вопрос — о росте города. Большинство авторов проектов уделило очень много внимания этому вопросу. Население, ко-



Теоретическая схема Москвы. Расширение колец приводит к созданию направлений, параллельных главной оси

нечно, будет расти и за пределами 4—5 млн. Отсюда как обеспечить правильное его расселение, рост города?

Задача не только в том, чтобы предусмотреть рост населения, а в том, как обеспечить распределение его на территории.

Большинство авторов решило вопрос так, что исходили из необходимости создать план вечно растущий. Этот вечно растущий план был в коллизии с существующим расположением Москвы.

Отсюда стремление разорвать кольца, ясно выраженные во многих проектах.

Как-то не хочется представить себе план будущей Москвы, который не будет отличаться от старого. Однако в схеме это неизбежно.

Надо сделать те выводы, которые диктует исторически сложившаяся система Москвы. Можно ли вообще овладеть стихией расселения и роста города?

Советская политика дает нам огромные преимущества. В буржуазных условиях, в условиях довоенных планировка только регулировала градостроительство, но не руководила им. Мы же можем взять процесс в свои руки. [...]

[...] Кремлевское кольцо должно быть расширено и приведено в такой порядок, чтобы оно могло играть такую же роль, как играет, например, кольцо такого же диаметра, но гораздо более узкое и простое в Вене. Кольцо вокруг Кремля мы должны расширить и увеличить по реке в сторону Дворца Советов и Дворца Труда. Это будет первое кольцо Москвы. Его надо будет сразу разгрузить, ему надо дать помощь. Эту помощь мы мыслим в создании параллельного кольца по направлению Кузнецкого моста, ул. Огарева и т. д. в обход до Дворца Советов. Мы этим создадим подсобную магистраль для первого кольца, которая без рельсов, без трамваев и звонков, без шума дает направление движению в обход центра. Может быть, там будет трамвай, может быть, мы его и снимем. И кремлевское кольцо, расширенное вдоль реки, с разгрузкой его устройством параллельного второго кольца, и представит из себя сердце Москвы.

Центральное кольцо по содержанию, и технически, и по архитектурному выражению останется столичным центром, по крайней мере на предвиденные сроки.

Кольцо «А» непременно нужно продлить в Замоскворечье. Наш город радиально-кольцевой. Поскольку это так, форма обязывает к тому, чтобы довести ее до логического конца и взять все то, что форма дает. Продление кольца «А» в Замоскворечье и необходимая техническая проработка Трубной площади, которая уничтожила бы имеющиеся там спуски, дали бы правильное решение объездного кольца.

Нам нужно иметь в Москве чистый воздух, незагрязненную воду. Если для того чтобы охранять воду установлены жесткие зоны: одна — охрана источников, другая — зона контроля, в которой не позволяют ни строиться, ни загрязнять почву, то неужели не настало время для того, чтобы установить такие же зоны с тем, чтобы воздух и почву точно так же защищать. Мы мало учитываем то, что 5—6 млн. жителей, которые могут в Москве разместиться, ставят требования в смысле охраны их здоровья, в смысле чистоты воздуха. Нужно эту территорию, ограниченную, занятую городом, жестко охранять. [...]

[...] В перспективе решение развития не Москвы-города, а именно Большой Москвы, может быть такое основное пятно, примерно

существующая Москва в Окружной дороге, кольцо парков вокруг ядра, сплошная жестко охраняемая цепь — Воробьевы горы, Фили, Серебряный бор, Покровское, Тимирязево, Останкино, Сокольники, Измайлово, Кусково, Кожухово. Далее контрольная зона километров 15 шириной, существующие же заселенные районы стабилизируются, остальное — зелень, леса, рекреация. Далее территория, планируемая областью, и наконец кольцо промышленных городов, охватывающих Москву по уровню Каширы, где железнодорожные пути встречаются с мощными линиями Оки, встретятся с потоками угля из Донбасса, с газом из Бобриков, с потоками хлеба и металла, идущими по воде и по жел. дорогам — там создаются новые промышленные центры, родственные Москве, сопряженные с Москвой, но не городом Москва. [...]

[...] Искания архитектурного оформления — работа длительного характера. Мы сделаем план Москвы, но выявление характера архитектуры Москвы будет работой более длительной, будет работой не одного человека и не одной группы людей.

Следующий этап нашей работы — комплексная проектировка ансамблей Москвы. Именно то, что нам нравится в Ленинграде.

Необходимо развертывание отдельных индивидуальных мастерских и приглашение отдельных мастеров: главных архитекторов улиц, площадей, парков и т. д. Нашей задачей здесь будет объединение, такая координация этой работы, которая позволила бы соблюсти единство архитектуры Москвы. [...]

[...] Мы должны организовать нечто вроде научно-исследовательского, контрольно-проектировочного аппарата высокой ценности, который позволил бы нам проверять, вводить новые принципы и делать новые образцы строительства Москвы. Нужно создать научно-исследовательский архитектурный кабинет Москвы. [...]

ВОПРОСЫ ПЛАНИРОВКИ[4]. 1935 г.

[...] I. Социалистический город должен отразить социалистическую организацию общества в наиболее совершенных архитектурных формах. Эти последние могут появиться только в результате критического освоения культурного наследства и применения самых высших достижений современной техники.

Архитектура социалистического города — задача творческая, она может быть решена только в условиях социалистического планирования, коллективной работы архитекторов и участия широких масс.

[...] II. В социалистическом городе не должно оставаться старых дефектов. Но это требование негативного характера. Архитектура

же социалистического города должна нести в себе положительное творческое начало. Это начало — в сложной композиции социалистического города.

Проект города — это образ *города* не только в плоскости, но и в объемах.

Образ города строится по его содержанию с учетом и ближайших и отдаленных перспектив.

Образ города решается на рельефе, в совокупности всех естественных условий.

Система уличных сеток, как и всякие геометрические построения, может играть только подсобную роль. Это техника, которую архитектор должен знать и учитывать, но не с нее начинается проект. Решающим является общий прием, композиция, увязывающая в одно целое ведущие здания и основные магистрали.

Не сетка, а скелет, он предусматривает сочетание объемов и свободных пространств.

И не только скелет, а законченный организм. Зелень, вода и рельеф входят в него как архитектурные элементы. Все виды искусства призваны служить целям выражения его содержания. Технические проблемы — оборудование и транспорт — подчиняются основному приему композиции. Они связаны с ним органически. Только этим путем обеспечивается наиболее рациональное и экономическое разрешение проблемы градостроительства. Оно возможно только в социалистическом обществе, где части подчиняются главному, основному, и где высшим экономическим интересом считается интерес государства, а не отдельных учреждений или лиц. [...]

[...] Подавляющее количество городов не только у нас, но и в Европе и особенно в Америке, построено только по сетке. Вот почему так мало красивых городов. Ведь не может быть красивым здание, построенное только по нормам и стандартам, так как это еще не архитектура.

IV. Архитектурно-планировочные задачи, стоящие перед городами различной величины, различны.

Чтобы архитектурно полно решить все запросы городской жизни (социальной и технической), необходима прежде всего материальная база, экономически оправданная. Она создается при известном минимуме населения. Европейцы считают этот минимум в 50 тыс. жителей. Наш город организованнее, здесь вероятна цифра в 50—100 тыс. жителей. Такие города требуют *единого архитектурного приема*, центра, и могут быть решены общим силуэтом. Они должны обладать большими возможностями роста, что и должно быть отражено в их планировке.

Но и такой город не всегда возможно выразить в одном ансамбле как по его величине, так и по природным условиям.

Города большого размера требуют *сложной композиции* и архитектурно распадаются на ряд ансамблей.

Единство приема состоит здесь в соподчинении ансамблей. Нужна система основного и локального центров. Здесь первое место занимают вопросы организации.

Начиная с количества населения в 500—1000 тыс. человек (500 тыс. считают европейцы) в городе возникает все больше и больше затруднений: теснота, оторванность от природы, трудности технического характера.

Дальнейшее увеличение количества населения уже не дает никаких ни архитектурных, ни планировочных преимуществ. [...]

[...] Большинство наших проектов страдает упрощенчеством. По плану у нас нельзя отличить город на 200—300 тыс. человек от поселка на 20—30 тыс. Это не просто утеря масштаба, это пренебрежение ансамблем и показатель серьезных, хотя и незаметных на первый взгляд дефектов.

В больших городах решающее значение имеет система их роста. Она решается не во времени, а в совместной законченности всего комплекса. Для решения этой проблемы предложено немало систем. Все они пришли к нам с Запада и исходят из предположения, что город развивается беспредельно, а архитектор должен лишь найти для этого соответствующую форму.

Эти системы не имеют большой ценности, как и городские сетки: в настоящее время они актуального значения не представляют и могут применяться в том только случае, если отвечают образу города, решаемому по определенным заданиям, в определенной обстановке.

Единство композиции для большого города скорее является недостатком. Москва и Париж, имеющие замкнутые планы, в значительно большей степени подвержены болезням городов-гигантов. Они должны ограничить свой рост. Для Москвы такое ограничение уже установлено правительством. [...]

[...] V. Нет и не должно быть отвлеченной системы города. Могут и должны быть установлены основные принципы построения города. Они заключаются в следующем:

1. План строится по двум пересекающимся осям, из которых одна непременно развивается сильнее. Это принципы классики. К этому неизбежно приходит каждый город, какова бы ни была его сетка — радиальная (радиусы не могут быть одинаковыми), неправильная (какая бы ни была неправильная система, она центростремительна, а это ведет к радиусам, а значит, и к осям).

[...] Лицо городу дают ведущие ансамбли — основной и локальные центры, главнейшие магистрали. Их не должно быть много, но они должны быть как можно сильнее в пространственном и качественном отношениях.

Их содержание — общественность, архитектура — богатая монументальная, принцип — античного города.

Это узор, который выделяется на простом фоне остального города. Это массы, которые стремятся ввысь, поднимаются от общего уровня города. Из такого определения могут быть сделаны некоторые практические выводы.

Под решающие ансамбли надо отводить места, обладающие наилучшим рельефом и видимостью.

Основной центр требует более сложной композиции — его лучше делать в виде группы площадей. Его формы статичны.

Локальные центры динамичны. Этим подчеркивается их подчиненная роль. Вместе с тем их надо делать возможно сильнее, потому что основной центр уже по своему положению всегда подавляет локальный.

Основной архитектонический мотив советского города — не отдельное здание, а группа их, ансамбль. Каждое здание должно быть подчинено идее ансамбля, в который он входит. [...]

[...] Не Америка, где каждый новый небоскреб хотя бы на десяток метров выше своего конкурента, а Париж, тщательно оберегающий гармонию между общественными и жилыми зданиями.

4. Магистрали динамичны. Они должны давать нарастание впечатления к локальному и основным центрам, подчеркивая важность последнего. Главнейшая задача в построении архитектуры улицы — уйти от улицы-коридора путем раскрытия пространства и взаимодействия с внутриквартальной застройкой (карманы, курдонеры, аркады и т. д.). Движение. Цепь ансамблей.

5. Сады и парки входят в проект города как составная часть его ансамбля, а не как самостоятельная, отличная от города система зеленых насаждений. Главная задача, стоящая здесь перед архитектором, — не функциональное размещение зелени, а ее взаимодействие с архитектурой, — мастерство, которым владел Ренессанс и которое утрачено в период упадка.

Многие городские ансамбли испорчены зеленью. Последней дают разрастаться, закрывать архитектуру, уничтожать целостность впечатления. Вместо города получается дача. Примеры: центр Ленинграда, где Александровский сад уничтожает центральный ансамбль. В Москве такой была площадь Свердлова с ее добродушной рощицей посредине.

6. На основе ансамбля как высшей формы общественной архитектуры надо строить новые и реконструировать старые города. Примеров сколько угодно. Возьму ту же площадь Свердлова. Она была задумана и осуществлена как единый архитектурный ансамбль, подчиненный и по стилю и по массам Большому театру и свободному пространству площади. А во что ее превратили впоследствии — мы все знаем.

Очевидно, надо было вернуться к первоначальному замыслу архитектора.

Вернуться к принципу, но не форме. Культуру, разрушенную купеческой Москвой, возродить в новом социальном выражении. [...]

ОСНОВЫ ПЛАНИРОВКИ ЗАСТРАИВАЕМЫХ ГОРОДОВ[5]. 1947 г.

[...] Надо, однако, сказать, что нередко, говоря о восстановительном строительстве, мы не отдаем себе ясного ответа о масштабах его. А между тем масштаб этот поистине грандиозен и не имеет прецедентов ни в прошлом нашей страны, ни во всей истории человечества.

Сотни крупнейших городов Советской страны сознательно превращены фашистскими варварами в развалины и пепел, и воссоздать из этого пепла города лучшими, чем они были до разрушения, — задача исполинская. [...]

[...] Восстановительное строительство необходимо осуществлять на высоком качественном уровне, возрождаемые города должны быть яркими и красочными в своем облике, должны дать максимальный комфорт и уют людям Советской страны, кровью своей отстоявшим честь и независимость Родины. Тут-то и вырисовывается вся сложность и значительность задач, стоящих перед архитектором-планировщиком, создающим проект восстановления города и его отдельных ансамблей и наблюдающим за реализацией этого проекта в натуре. Работа эта не только сложна, но и весьма ответственна, — не только ответственна, но и почетна. История не простит искажений и ошибок в этом важнейшем деле, но зато сохранит в веках имена зодчих, воссоздавших в новой красе и новом величии замечательные города нашей страны. [...]

[...] Каждый город должен прежде всего иметь свое индивидуальное лицо.

Если типовое проектирование жилых и небольших общественных сооружений может иметь смысл и значение, то ставить вопрос о проектировании «типовых городов» — неуместно. Города нашей страны имеют свою нередко многовековую историю, неповторимый

силуэт, свой рельеф, композиционно выгодные природные места, решающие планировку, не говоря уже о разнообразии климатических, бытовых и национальных особенностей. Игнорировать все эти важнейшие факторы, определяющие облик восстанавливаемого города, может только архитектор, совершенно незаслуженно носящий это звание. [...]

[...] Многие из разрушенных неприятелем городов нашей страны отличались красотой и своеобразием, отражая в своем облике замечательные черты национального зодчества, таланта наших «градодельцев», умелого подхода к решению сложных градостроительных задач эстетического и функционального порядка. Мы уже указывали, что, восстанавливая эти города, нельзя игнорировать их исторически сложившееся лицо, их существовавшую до разрушения планировку и застройку. Однако из этого отнюдь не следует, что, восстанавливая тот или иной город, мы непременно должны восстановить его со всеми его градостроительными недочетами. Напротив, большой заслугой наших мастеров, создавших за последнее время проекты восстановления крупнейших городов, как раз и следует считать *их умелое исправление основных недочетов планировки и застройки городов.* [...]

[...] Огромное внимание при восстановлении городов следует уделять использованию композиционно выгодных природных особенностей данного места. Река, берег моря, холмистый рельеф, массивы зелени — все это должно быть усилено средствами архитектуры и стать важнейшим элементом городской композиции. [...]

[...] Вопрос о наследии и новаторстве, об умелом использовании в современных условиях традиций и образов национального зодчества в свое время подвергался оживленному обсуждению на страницах архитектурной и общей печати. В настоящее время можно считать твердо установленным совершенно бесспорное положение, что в архитектуре и, в частности, в градостроительстве, нельзя игнорировать наше национальное наследие, что мы должны, напротив, всемерно использовать его в своей творческой работе. И столь же очевидно, что здесь, как и в любой другой области советского искусства, речь может идти не о механическом копировании образцов старой русской классики, а о разумном использовании, продолжении и развитии созданных ею традиций и творческих приемов, о таком их использовании, при котором выработанная и закрепленная в веках форма наполняется принципиально новым содержанием, и отражении в своей структуре и во всем своем существе того принципиально нового, что дает современность.

Перед архитектором, создающим генеральный проект восстановления того или иного города, вопрос этот неизбежно становится

в двойном плане: в отношении композиции и застройки города и характера его архитектуры, и, отдельно, — в разрезе использования сохранившихся в городе памятников национального зодчества и определении их роли в современных условиях. [...]

[...] Огромное значение в планировке восстанавливаемых городов имеет вопрос о городском центре. Центр «держит» композицию всего города, дает ей тон и масштабность. В нашей прошлой градостроительной практике часто недооценивалось это обстоятельство, не уделялось должного внимания как самому центру, так и его связи с другими частями города. Мы не учитывали того, что это — веду-

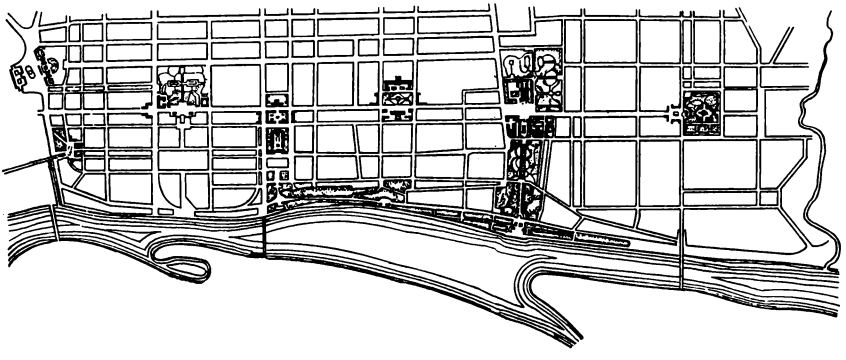


Схема планировки центрального района крупнейшего города. Вариант

щий ансамбль, дающий выразительность и лицо всему городу и органически со всем городом связанный. Эта недооценка ведущей роли центра в городе приводила в недавнем прошлом к ряду грубых планировочных ошибок. В Ленинграде, например, где исторические пути развития города идут вдоль Невы и тянутся к морю, центр города (в одном из проектов его реконструкции) был намечен на новой площади Дома Советов — неинтересной и отдаленной от основной и ценной застройки местности, совершенно неувязанной со старым городом. В Харькове огромная площадь Дзержинского совершенно не увязана с центром города, каковым являлась и является площадь Тевелева, и т. д. [...]

[...] Огромное значение в восстанавливаемых городах приобретает мемориальная архитектура. Арки, обелиски, монументальные памятники будут иметь здесь не только агитационное и мемориальное значение, но и сыграют большую роль в создании выразительного городского силуэта. Они усилят средствами архитектуры композиционно выгодные особенности рельефа в городах, где эти особен-

ности имеются, и помогут создать силуэт в тех городах, где этих особенностей нет. [...]

[...] И, наконец, о благоустройстве. Под благоустройством у нас обычно понимают водопровод, канализацию и пр. Но это, разумеется, не все.

Мы понимаем благоустройство гораздо шире. Культура населенных мест в Советской стране — это в первую очередь забота о человеке, об его уюте, комфорте и удобствах. Мы считаем благоустроенным тот город, который характеризуется обилием света, воздуха и зелени, который дает человеку максимальные удобства для работы, для движения, для отдыха и развлечений. [...]

[...] Зелень мыслится нами не как декоративные островки или разбросанные там и сям клумбы, а как большие зеленые массивы садов, бульваров и парков, комплексно охватывающие всю городскую территорию и входящие основным элементом в архитектуру города. Можно без преувеличения сказать, что за последнее время не создано ни одного проекта восстановления города, в котором бы природа, зелень не играли значительной роли в городской планировке.

Говоря о транспорте, следует обратить внимание на необходимость органической слитности архитектурной и технической основы генерального плана. [...]

[...] Точно так же, решая проблему организации жилого квартала, мы в первую очередь думаем об удобстве и здоровье советских людей, живущих в этом квартале, о зеленых разрывах между домами, об обилии в них солнца и воздуха, об учебе школьников, о детских площадках, о местах отдыха для взрослых.

Красивый, но неудобный город не отражает идеи социалистического реализма. [...]

[...] Перед советским градостроителем, участвующим в восстановительной работе, рисуется образ нового города, построенного на традициях национального зодчества, города, впитавшего опыт мировой архитектурной культуры, отражающего в то же время современность, биение пульса большего социалистического города. Его творческому воображению рисуется этот город, по-современному благоустроенный, удобный для жизни, работы и отдыха, изобилующий парковой и уличной зеленью, включающий в свою композицию наиболее эффективные места природы, город, отражающий в своих монументальных памятниках, мемориальной архитектуре и скульптуре героическую историю нашего народа, город, достойный высокого духовного облика и культуры нашего советского человека.

Эта блестящая перспектива должна стать мощным стимулом творческой энергии архитекторов-градостроителей, должна вдохновить их на великую творческую работу. [...]

О ГЕНЕРАЛЬНОМ ПЛАНЕ ГОРОДА РОСТОВА-НА-ДОНУ[6]. 1949 г.

[...] Что является главным в этом проекте?

Главное — это создать на месте варварски разрушенного город, в котором население имело бы условия для жизни, достойные советского человека. Дальше идет все подчиненное этому главному.

Каждый план должен быть простым. Чем план проще, тем он экономичнее. Как и всякое произведение искусства, план должен быть лаконичен и выразителен. Поэтому везде, где можно, автор старался находить простые формы и решения, создавать спокойный и уравновешенный рисунок.

Система плана приведена к двум пересекающимся осям. Продольная ось ясна — проспект Энгельса.

Центр должен быть протяженным и развитым. В Ростове центр состоит из отрезка улицы Энгельса с площадями имени М. Горького (для демонстраций, тут же драматический театр), имени Кирова (культурно-просветительная: университет, библиотека, музей); Дома Советов (центральная административная) и площадью против городского сада (оперный театр).

Через главные площади система центра увязывается с набережными и прибрежными парками.

Однако влияние центра может «держать» полосу вряд ли более двух-трех километров шириной, дальше и по удобству и по условиям местности выявляются другие группировки, требующие своих центров и своей композиции.

Таких центров три: 1) уже сложившийся — площади имени К. Маркса на востоке, 2) достаточно вырисовывающаяся площадь Дружинников — на западе и 3) совершенно новая, пока даже не чувствующаяся, — районная площадь на севере.

Кроме районных центров имеются еще второстепенные, они разбросаны по всему городу. Из них самый значительный — вокзал и вокзальная площадь, ворота города, открывающие его фасад.

План должен отразить систему жилой застройки и ее организованность. Идея построения плана по более мелким жилищным группировкам применима и в существующих застроенных районах и во вновь проектируемых. В новых частях она выявляется более наглядно. Она исходит из основных магистралей, построенных по общему плану города, но пространство между которыми решается как более или менее самостоятельная композиция с возможно большим учетом реальных заданий и потребностей. Многие сочтут такой план слишком «мозаичным», ему не будет хватать «единства», то

есть однообразной протяженной сетки. Это и будет его качество, благоприятное для создания спокойных, удобных жилых районов, лучшей организации быта, общих условий городской жизни. [...]

примечания

[1] Книга «Благоустройство городов» вышла в 1912 г. в Москве.
[2] Из статьи «Москву планировать и планово застраивать». — Журнал «Строительство Москвы», 1932, № 2, стр. 2—6.
[3] Из статьи «Как планировать и застраивать Москву». — Журнал «Строительство Москвы», 1933, № 8—9, стр. 8—11.
[4] Из статьи «Вопросы планировки». — Журнал «Академия архитектуры», 1935, № 4, стр. 39—43.
[5] Из статьи, опубликованной в сб. «Проблемы современного градостроительства», 1947, № 1, стр. 1—8.
[6] Из статьи «О генеральном плане Ростова-на-Дону». — Сб. «Проблемы советского градостроительства», 1949, № 2, стр. 2—6.

АЛЕКСАНДР ОВАНЕСОВИЧ ТАМАНЯН

(1878—1936)

«Таманян всегда был талантливым мастером и подлинным мыслителем в своей специальности, что по праву снискало ему славу одного из крупнейших зодчих Советского Союза. [...] Таманян был настоящим архитектором — продолжателем дела плеяды больших мастеров классической армянской архитектуры, вкладывавшим в свои произведения душу и сердце. Весь архитектурный мир удивлялся и восхищался его искусством зодчего и строителя...» — писал А. В. Щусев о Таманяне в 1947 году.

Александр Ованесович (Иванович) Таманян родился в 1878 году в Екатеринодаре (ныне Краснодар). Среднее образование получил в местном реальном училище. В 1898 году Таманян поступил на архитектурное отделение Высшего художественного училища Петербургской Академии художеств. В 1904 году он был удостоен звания архитектора-художника. Первая работа Таманяна — реставрация армяно-григорианской церкви в Петербурге (1904—1906). В последующие годы (1907—1913) в Петербурге, в Ярославской и Орловской губерниях, в Царском Селе он строит, реставрирует или же отделывает ряд зданий. Среди

них выделяется комплекс показательной выставки в Ярославле — живописный ансамбль из дерева, выполненный по мотивам русского народного зодчества.

Из работ дореволюционного периода наиболее интересны особняк Кочубея в Царском Селе (1911—1912), дом Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1911—1913) (за который Московская дума в 1914 году, по конкурсу, присудила Таманяну золотую медаль), больничный комплекс Московско-Казанской железной дороги в Прозоровке, ныне Кратово (1913—1917). Все постройки Таманяна в этот период отличаются своеобразием интерпретации архитектурных форм классики и русской архитектуры конца XVIII — начала XIX века. Для каждого сооружения архитектор находил соответственные формы и новую трактовку. А в лучших работах проявил зрелое мастерство, за которое он еще молодым уже числился в ряде знаменитых зодчих России.

В 1914 году Таманян был избран академиком архитектуры. В 1917 году — он председатель Совета Академии художеств, на правах вице-президента.

Дружба со студенческих лет с В. А. Щуко, а далее с А. В. Щусевым, И. А. Фоминым, И. В. Жолтовским, основанная в первую очередь на общности их взглядов на вопросы искусства, упрочивалась и продолжалась впоследствии в Ленинграде и в Москве, а также и после переезда Таманяна в Ереван, о чем сохранились интересные данные.

С 1923 года Таманян в Армении.

Первой работой зодчего в Армении стал проект планировки Еревана. Генеральный план Еревана, в котором воплощены гуманистические идеи социалистического общества, явился одним из первых в советском градостроительстве и значительным вкладом в теорию и практику этой области

архитектуры. Он стал основой для всех последующих генеральных планов реконструкции Еревана, что показывает прогрессивность планировочных идей Таманяна.

С 1925 по 1933 год Таманяном были выполнены также генеральные планы небольших городов и селений Армении.

С 1923 года являясь председателем технического отдела Совнаркома республики, Таманян развернул чрезвычайно энергичную и плодотворную работу. Многообразны области, в которые вложил свои силы Таманян, — охрана памятников, промышленность строительных материалов, дорожное строительство, осушение болот, строительство каналов и т. д.

Но основной была, конечно, его творческая деятельность архитектора. За большие заслуги в развитии архитектуры республики Таманяну в 1926 году присваивается звание народного архитектора Армении.

Есть нечто общее в творчестве Таманяна в России и в Армении, однако имеются и принципиальные отличия, обусловленные задачами и возможностями нового общественного строя и своеобразными условиями Армении.

Будучи человеком большой культуры и разносторонних интересов, Таманян не мог оставаться безразличным к исторической архитектуре своего народа, известной далеко за пределами Армении. Всегда перегруженный работой, он сумел тем не менее за короткий срок ознакомиться с памятниками армянского зодчества. Перед ним открылся новый мир со всей своей величественной красотой, самобытными принципами, смелыми и остроумными конструкциями, самостоятельными решениями архитектурных задач, гармонировавшими с природой страны. Само по себе это ознакомление явилось целым исследованием. Острый взгляд, тонкий вкус художника, проницательная,

аналитическая мысль инженера помогли ему прочувствовать и понять особенности армянской архитектуры и ее закономерности.

Интерес Таманяна к армянской исторической архитектуре не был интересом исследователя древностей, а творческой заинтересованностью большого художника, искавшего новые формы, новые средства, новые решения для создания советской армянской архитектуры. Творческий подход к прогрессивным традициям армянской архитектуры на пути создания нового был для Таманяна не целью, а средством, вернее одним из средств. Как истинный зодчий, Таманян в то же время высоко оценил и строительные материалы — разнообразные камни Армении, которые своими свойствами в основном предопределяли и конструкции зданий и архитектурные формы и убранство.

Представители различных архитектурных направлений в 20—30-х годах, отыскивая новые пути развития советской архитектуры, отвергали творческое направление Таманяна. Однако Таманян был непоколебим. Верный своим принципам, он неотступно шел по избранному им пути.

В Ереване и в других городах Армении Таманян в течение 1923—1936 годов построил здания различного типа и назначения — обсерваторию, анатомикум медицинского института, зооветеринарный, физиотерапевтический, политехнический институты, насосную станцию у Айгр-лича, публичную библиотеку и т. д. Конечно, они не все равноценны, но лучшие из них достигают высокой выразительности и имеют много поучительных сторон.

Как крупнейший мастер советской архитектуры, как зачинатель советской армянской архитектуры, Таманян получил признание такими своими работами, как проект планировки Еревана, здание первой Ереванской гидроэлектростанции (Ергэс-1,

1923—1925) и особенно двумя крупными произведениями — Домом правительства Армянской ССР (первая очередь — Наркомзем, 1926—1929, далее Дом правительства, 1932—1941) и зданием Театра оперы и балета (1926—1953). Эти монументальные здания по своему содержанию и замыслу являются сооружениями нового типа. В них много новаторских решений. В основе здания Оперы лежит идея двух залов по обе стороны сцены, трансформации сцены и залов. В Доме правительства распределительный вестибюль играет важную роль в функциональной и пространственной организации здания. К сожалению, ряд замыслов архитектора не нашел в этих зданиях полного воплощения в натуре. За Дом правительства Армянской ССР Таманяну, посмертно, в 1941 году, присуждена Государственная премия СССР. Макет здания Театра оперы и балета на всемирной выставке в Париже в 1937 году получил Большую золотую медаль — Grand prix.

Пример этих произведений Таманяна показывает, что знакомство его с древней архитектурой Армении дало плодотворные результаты. Особенности объемно-пространственных и тектонических решений древнеармянской архитектуры получили в этих работах Таманяна новую трактовку, новое качество. То же можно сказать о свойственных армянской исторической архитектуре неповторимости и многообразии элементов, а также о вопросах взаимосвязей конструкции и орнамента.

Правдивы и органичны формы произведений Таманяна. Эти формы обусловлены главным образом конструктивными средствами и строительным материалом — камнем. Здания, созданные этим мастером, пленяют своими гармоничными пропорциями, выразительными формами, обработанными с большим художественным тактом. Если пер-

вая гидростанция Еревана — образец прекрасной гармонии архитектуры с природой, то Дом правительства и здание Театра оперы и балета обусловили и предопределили решение важнейших ансамблей Еревана. Первый из них явился основой для создания ансамбля площади имени Ленина, а второй — театральной площади и ее окружения.

Разрабатывая генеральный план Еревана, Таманян предусмотрел основные ансамбли города, их объемные решения, и любое из запроектированных им зданий представляет органическую часть этих ансамблей.

Творчество Таманяна имело большое значение для архитектуры Советской Армении, оно явилось ключом для понимания архитектурного наследия, развития его традиций и создания на их основе нового.

Под влиянием творчества Таманяна образовалась архитектурная школа, которую по праву можно назвать его именем.

Литературное наследие Таманяна невелико. Это несколько статей и ряд пояснительных и докладных записок. Из них и приводятся высказывания Таманяна, сгруппированные в разделы: вопросы архитектурного творчества, планировка Еревана и проблемы градостроительства и организация архитектурно-строительного дела в Армении.

ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА

1934 г.

[...] Архитектура — самое понятное народу искусство, поэтому высокий уровень архитектуры города имеет большое воспитательное значение [1]. [...]

[...] Предоставление крупных ассигнований на строительство дает нам возможность строить монументальные здания, на которых, безусловно, развивается архитектура. Строительство целого ряда дворцов труда, дворцов советов, домов правительства, театров, клубов,

музеев, стадионов и других зданий дает возможность создать формы и стиль современной советской архитектуры [2]. [...]

[...] Для расцвета архитектуры весьма благоприятным обстоятельством является то, что монументальные сооружения дают возможность включать в архитектуру скульптуру и декоративную живопись, тем самым сделать участником создания архитектурного произведения наших талантливых художников и скульпторов, предоставляя им чрезвычайно интересное поприще для созидания. Взаимодействие трех искусств (архитектура, скульптура и живопись) приведет к расцвету зодчества.

[...] У нас в Армении имеются особо благоприятные условия для развития архитектуры. Природа щедро одарила нас строительными материалами: разнообразные туфы, гранит, базальт, драгоценные породы мрамора, оникса, яшмы, конгломератов и других, которые обогащают палитру архитектора для художественной обработки зданий. Эти материалы дают нам возможность создать подлинную архитектуру. В то время когда в других странах архитекторы вынуждены искусственными материалами создавать подобие форм камня, мы можем осуществить архитектурные формы естественными стройматериалами.

Следует подчеркнуть крупную роль строительного материала в архитектуре и с этой точки зрения мы не можем игнорировать многочисленные жемчужины нашей исторической архитектуры, которые были созданы среди той же природы и из того же строительного материала, что и наши современные постройки [3]. [...]

1935 г.

[...] Во всех моих работах начиная с 1923 года я пытался использовать культурное наследие прошлых веков. Я стремился найти такие формы, которые соответствовали бы климатическим условиям и характеру природы страны, а также отразили бы народное творчество Армении. В этих работах я стремился найти решение, дающее сочетание национальной архитектурной формы с социалистическим содержанием [4] [...]

ПЛАНИРОВКА ЕРЕВАНА И ПРОБЛЕМЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

1924 г.

[...] Наш город расположен на стыке гор и равнин. С северной стороны имеется своеобразное плоскогорье, а с южной — равнинная местность. Это обстоятельство благоприятствует развитию города. Если поставить вопрос: не будет ли лучше построить новый город

в другом месте, тогда я отвечу: что нынешнее место города очень хорошее и удобное, вокруг него находится ряд больших населенных мест: Камарлу [5], Вагаршапат [6], Аштарак, Ошакан, Ахта [7] и другие. Эти населенные пункты в своей хозяйственной жизни стремятся к центру, то есть к Еревану. Это обстоятельство, имеющее важное значение, учитывается в первую очередь как в Европе, так и в Америке. Оно необходимо также Еревану: город должен остаться на своем месте, но изменить форму в соответствии с новым генпланом.

Если поинтересоваться, были ли случаи, чтобы допускалось, ломая старое, изменить форму города, ответ готов. По этому вопросу есть богатая литература. В Европе нет города, который не подвергался бы такой ломке. Лет сто и более тому назад в этом направлении многое сделано в Европе. Результат этих работ теперь перед нами. Сто лет тому назад Париж основательно изменился, четвертая часть города была снесена и застроена совершенно по-новому: новые бульвары, широкие улицы, площади и т. д. Для этого Франции пришлось взять большой заем, 1 миллиард 200 миллионов франков. То же самое можно сказать о Берлине, Лондоне, Вене, Риме и других больших городах. Сносились до основания самые ценные кварталы, даже 6—8-этажные дома. Город Ульм [8] был снесен на 80% и застроен. Подойдем ближе. Теперь перед аналогичными работами стоит Москва, где работает мой близкий товарищ, академик Щусев. Новый план Москвы утвержден и осуществляется [9].

Следовательно, надо воспользоваться историческими уроками, опытом Европы и России и приступить к работе [10]. [...]

1929 г.

[...] Площадь, отведенная городу, представляет собой прекрасное плато с равномерным уклоном с севера на юг, что создает удобства в отношении стока надземных вод, устройства канализации, хорошо освещается солнцем круглый год и способствует живописности города, расположенного по периферии амфитеатром, благодаря склонам возвышенностей, окаймляющих город с трех сторон.

Вообще территория города Еревана дает много возможностей для создания живописных перспектив города: вид на Арарат, на Арагац, ущелье Занги, реки Гедар и проч.

Ереван расширяется главным образом в двух направлениях: в юго-восточном и в северном [11]. [...]

[...]При разработке генплана Еревана моей целью было создать центр нашей республики в такой форме, чтобы он соответствовал

требованиям нашей жизни во всех отношениях: административном, промышленном, торговом, культурном и одновременно служил бы здоровым, удобным и красивым местом жительства для 150 тысяч человек.

В моем генплане я использовал принцип и формы города-сада как лучший пример и самый удачный прием в новом градостроительстве. Я нахожу, что принцип города-сада ни в коей мере не противоречит требованиям социалистического строя нашей страны к градостроительству [12]. [...]

1924 г.

[...] Я предлагаю такую форму, которая легко осуществима на равнинной и красивой местности города. Я предлагаю такую форму, которая в Европе очень принята. Город должен иметь центр и несколько районов, которые должны быть расположены так, чтобы кольцевыми улицами, самым коротким путем соединялись друг с другом и чтобы легко можно было обеспечить сообщение с центром города. По соображениям здравоохранения город должен иметь кольцевые зеленые улицы и сады без строений, так называемые «легкие города», через которые чистый воздух достигал бы его центра [13]. [...]

ОРГАНИЗАЦИЯ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОГО ДЕЛА В АРМЕНИИ

1923 г.

[...] Производящиеся в настоящее время различными учреждениями Армении в спешном порядке работы, вызванные неотложной нуждой, не согласованы общими для всей Республики строительными планами. В интересах успешного осуществления государственной строительной деятельности и наилучшего использования государственных ресурсов необходимо, чтобы все производящиеся на территории республики Армении работы вытекали из общих руководящих планов строительства и подчинялись аналогичным техническим, экономическим и эстетическим требованиям.

Программы государственного строительства должны вырабатываться не на один строительный сезон, а на ряд лет, так как более или менее крупное сооружение не может быть осуществлено в один строительный сезон. Руководство всем строительством Армении должно осуществляться Советом Народных Комиссаров. Для выполнения работ, требующих технической компетенции и специализа-

ции, при Совете Народных Комиссаров необходимо создать технический орган, на который должны быть возложены:

1. Разработка общих программ и планов строительства.
2. Представление Совнаркому заключений по всем техническим вопросам, поступающим на его рассмотрение.
3. Составление проектов наиболее значительных сооружений государственного назначения и планов городов и селений и прочее.
4. Составление проектов и декретов для регулирования строительства государственного, общественного и частного; составление строительного устава, урочного положения и расценок на строительные работы и материалы (совместно с рабоче-крестьянской инспекцией).
5. Общее руководство всеми строительными работами Советской Социалистической Республики Армении.

Технические органы всех государственных учреждений АрмССР должны руководствоваться указаниями технического органа при Совнаркоме [14]. [...]

1934 г.

[...] Успешное развитие строительного дела требует осуществить следующие мероприятия:

а) Упразднить обезличку на строительстве, возложив на автора проекта — архитектора обязанности главного руководителя строительством и полную ответственность за качество исполнения здания.

б) Защитить особым уставом авторские права архитектора-созидателя.

в) Премировать за осуществление лучших зданий.

г) Организовать архитектурные мастерские под руководством авторитетных мастеров, подобно таким, какие больше года существуют в Москве.

д) Повысить квалификацию молодых архитекторов, организуя при строительном институте или при Союзе архитекторов конкурсы на различные архитектурные темы.

е) С целью повышения квалификации мастеров всех отраслей строительства организовать курсы и показательные мастерские, объявить республиканские премии для лучших мастеров-строителей [15]. [...]

примечания

[1] Из «Беседы с академиком А. Таманяном», 1934 г. — Сб. «Александр Таманян» (статьи, документы, современники о нем, на арм. яз.). Сост. Л. Зорян, Ереван, 1960, стр. 43.

[2] Из статьи «Создадим новую, советскую архитектуру», 1934 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 38.
[3] Из «Беседы с академиком А. Таманяном», 1934 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 44—45.
[4] Из «Творческого отчета». — Журнал «Архитектура СССР», 1935, № 5, стр. 3—7.
[5] Ныне город Арташат.
[6] Ныне город Эчмиадзин.
[7] Ныне город Раздан.
[8] Город в Германии (ФРГ).
[9] Речь идет о генеральном плане «Новой Москвы», утвержденном в 1923 г.
[10] Из доклада о планировке Еревана, 1924 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 20—21.
[11] Из пояснительной записки «О планировке гор. Еревана», 1929 г. — «Вестник архивов Армении» (на арм. яз.), 1968, № 2 (20), стр. 28.
[12] Из письма А. Таманяна Председателю Совнаркома Армянской ССР С. Тер-Габриеляну, 1929 г. — «Вестник архивов Армении», 1968, № 2 (20), стр. 36.
[13] Из доклада о планировке Еревана, 1924 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 21.
[14] Из докладной записки А. Таманяна Председателю Совнаркома Армянской ССР С. Срапионяну (Лукашину), 1923 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 17—18.
[15] Из «Беседы с академиком А. Таманяном», 1934 г. — Сб. «Александр Таманян», стр. 45.

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ ЩУКО

(1878—1939)

Владимир Алексеевич Щуко — один из крупнейших представителей художественной культуры первой половины XX века. Он был талантливым архитектором, блестящим живописцем, скульптором и профессиональным театральным художником.

В. А. Щуко родился 5 июля 1878 года в Берлине, в семье военного. Ребенком был привезен в Россию. Первоначальное образование получил в Тамбовском реальном училище. В 1896 году поступил в Академию художеств на архитектурное отделение в мастерскую Л. Бенуа. Кроме основных занятий Щуко серьезно увлекался живописью, скульптурой и графикой: посещал классы И. Репина, гравера В. Матэ, скульптурную мастерскую В. Беклемишева. В студенческие годы Владимир Алексеевич изучал архитектуру Пскова, Новгорода и ряда других русских городов, побывал с полярной экспедицией на острове Шпицберген, где выполнил серию пейзажных работ.

В 1904 году за конкурсную академическую программу — дипломный проект «Дворец наместника на Дальнем Востоке», исполненный в духе русского ампира, — Щуко удостоен звания архитектора-художника

с предоставлением права поездки за границу на казенный счет. Он побывал в Италии, Афинах, Стамбуле. Вернувшись в Россию в 1906 году, Щуко представил пенсионерские работы, за которые Совет Академии вторично командировал его за границу. В этот раз он изучал архитектуру Италии (Венеция, Рим, Флоренция, Мантуя), где им было сделано большое количество обмеров и зарисовок. Настоящим триумфом Щуко была его выставка после второй заграничной командировки, и он становится постоянным участником петербургских художественных выставок, в основном как автор архитектурного рисунка и театральный художник.

Первой осуществленной работой 1907—1911 годов были интерьеры «Café de France» (совместно с архитектором А. Таманяном) и кафе в Европейской гостинице в Петербурге. В этих произведениях заметно влияние стиля модерн и художественных концепций «Мира искусства». В последующих работах (проекты особняка Левшина, дом-вилла для юга России) характерен переход к архитектуре, основанной на строгих классических принципах.

Проектирование и строительство двух доходных домов № 63 и № 65 на Каменноостровском проспекте (ныне Кировском) в Петербурге явилось серьезным творческим успехом В. Щуко в дореволюционные годы. Для решения фасада многоэтажного жилого дома им впервые в русской архитектуре был применен классический «колоссальный ордер». Полное овладение мастерством прошлого и понимание современных требований дало возможность автору ввести в фасад систему эркеров, разместив их между колоннами большого ордера.

Оба дома, разные по композиционному приему и по формам, образуют единый ансамбль. В архитектурном сочетании двух

домов автор обнаружил верное градостроительное чутье и чувство ансамбля.

В 1910 году В. Щуко было поручено проектирование русских павильонов на международных выставках в Риме и Турине. В архитектуре обоих павильонов использовались мотивы русской классики. Римский павильон был создан в духе произведений Камерона и Воронихина; он трактовался как парковый павильон, что было уместно на заданной площадке парка виллы Боргезе. Павильон эффектно выделялся своей бело-желтой окраской и темными скульптурами (копии произведений Демут-Малиновского) на фоне зелени. Центром композиции павильона являлась овальная в плане ротонда с куполом и сдвоенными полуколоннами на площадке, поднятой на больших полуциркульных арках. Павильон в Турине исходил из жилярдиевских мотивов. Оба здания имели огромный успех.

В 1911 году тридцатитрехлетний Щуко за выдающиеся работы в области архитектуры получил звание академика архитектуры.

С этого времени Владимир Алексеевич получает все больше заказов. Наряду с особняками и виллами ему поручали выполнение проектов крупных общественных зданий. В период 1913—1915 годов по проектам Щуко были осуществлены: здание Киевской земской управы, церковь Политехнического института и Памятный зал Академии художеств. А также был создан ряд неосуществленных проектов: вокзал в Киеве, школа живописи, ваяния и зодчества в Москве, особняк Мордвинова на Каменном острове. В проекте здания отделения Московского банка был интересно задуман фасад сооружения, который должен был играть роль рекламы финансового учреждения и вместе с тем был хорошо увязан со сложившимся ансамблем Невского проспекта.

В годы первой мировой войны В. А. Щуко с группой архитекторов осуществил обмеры, реставрацию и переделку зала заседаний Таврического дворца в Петрограде.

С первых дней Октября Щуко работал над разрешением задач, выдвигаемых социалистической революцией. Он участвовал в оформлении пролетарских праздников, выступал как театральный художник и политический карикатурист. Учеником и бессменным соавтором всех послереволюционных архитектурных работ мастера являлся В. Г. Гельфрейх.

Первой архитектурной работой Щуко после Октябрьской революции были павильоны иностранного отдела Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве 1923 года. К этому же времени относятся несколько проектов памятников Ленину в Ленинграде (у моста Революции, у Троицкого моста, у Финляндского вокзала) и в Одессе.

Въезд в Смольный (пропилеи) в Ленинграде (1923) — одна из ранних монументальных построек советской архитектуры. Щуко создал интересную глубинную композицию из двух пятиколонных портиков, поставленных у аллеи, ведущей к фасаду Смольного. Простые формы пропилеев близки к формам Кваренги. В этой работе Щуко сказалось тонкое понимание архитектурного ансамбля. В 1926-1927 годах Щуко и Гельфрейху совместно со скульптором М. Евсеевым было поручено проектирование памятника Ленину перед Смольным, а в 1931 году — памятников Марксу и Энгельсу, в результате чего получился один из законченнейших ансамблей Ленинграда.

В 1924 году Щуко проектирует Дом культуры Московско-Нарвского района. В этом проекте проявляются черты, связанные с поисками современных архитектурных форм. Золотой медалью был премирован на

выставке в Париже исполненный Щуко и Гельфрейхом совместно с художником Якуловым проект памятника 26 комиссарам в Баку (1924—1925).

В 1926 году Владимир Алексеевич Щуко, В. Гельфрейх и М. Евсеев создают монументальный памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде. Вождь пролетариата изображен в момент исторического выступления с башни броневика. Это один из самых ранних и лучших памятников Ленину в советском искусстве.

В 1924—1927 годах Щуко участвует в конкурсах на проект павильона СССР для парижской выставки 1924 года, на проект Дома промышленности УССР в Харькове, проектирует и строит подстанции Волховстроя (в том числе Василеостровская, Петроградская и Выборгская), проектирует новый вокзал в Киеве, Дворец Труда в Иванове, Дом Советов в Туле и Днепровскую гидростанцию, клуб при заводе «Большевик» в Ленинграде (осуществлен).

Щуко проектирует новые типы общественных зданий — здание Московского областного комитета ВКП(б), Военную Академию, клуб текстильщиков в Москве (осуществлен), государственную Публичную библиотеку в Ленинграде, театры в Харькове и Ашхабаде, дом Правительства Абхазской ССР в Сухуми(осуществлен) и другие.

Крупнейшими осуществленными сооружениями явились здания Государственной библиотеки СССР имени Ленина в Москве и Драматического театра имени М. Горького в Ростове-на-Дону.

Начиная со Всесоюзного открытого конкурса 1928 года и до 1937 года Щуко работал над тремя последовательными проектами и постройкой Библиотеки имени Ленина. Ему удалось придать зданию монументальность и создать один из запоминающихся

комплексов новой Москвы. Библиотека расположена на пересечении двух магистралей города (проспект Маркса и проспект Калинина). Она состоит из нескольких корпусов. Широкая парадная террасная лестница ведет к входу в главный корпус, выделенному портиком с четырехгранными колоннами и украшенному горельефами. Объемно-пространственная композиция комплекса Библиотеки имени Ленина создавалась с учетом раскрытия западной стороны Кремля. Отсюда попытка решить пространственно сложный узел подхода к одним из главных ворот Кремля. Крупно решенная в целом объемная структура здания удачно отвечает поставленной задаче. В то же время фасад, выходящий на проспект Маркса, трактован спокойно, подчеркнуто ритмически и не спорит со сложнорасчлененной, богатой по силуэту и подчеркнуто симметричной композицией Пашкова дома. Параллелепипед книгохранилища — наиболее объемный и высокий корпус — не является центром архитектурной композиции, отнесен в глубину и решен подчеркнуто нейтрально. Остальные корпуса богато декорированы. В последующие периоды реконструкции проспекта Калинина именно этот корпус оказался наиболее созвучным новой застройке. Здание заканчивалось в переходный период и поэтому детали архитектуры (скульптуры, барельефы и пр.) уступают по своим художественным достоинствам общей структуре.

В 1930 году Щуко и Гельфрейх выполнили проект Дворца Труда в Иванове, план которого по конфигурации напоминает сложенные серп и молот. Это подвергло авторов упрекам в формализме. Интересной особенностью композиции являются сильно выступающие лестничные клетки, соединенные с основным зданием переходами. Этот прием был позднее с большей функциональ-

ной и эстетической эффективностью применен в театре в Ростове-на-Дону и в первом конкурсном проекте Дворца Советов (1932).

Построенный театр в Ростове-на-Дону (1933—1936) завершает цикл работ Щуко, которые в известной степени делались под влиянием идей конструктивизма. По генеральному плану театр стоит на плато высокого берега, над широкой рекой. В отличие от дореволюционных театров задание предусматривало сильно развитые помещения для зрителя и актера. Для артистов были предусмотрены большое фойе, гимнастический зал, хорошо оборудованные артистические уборные и т. д. В здании театра объединены два самостоятельных организма — большой театральный зал на 2500 мест и концертный зал на 800 мест.

В основу замысла проекта легло размещение малого зала в передней части здания над фойе главного зала и устройство входов как в большой, так и в малый зал с площади Революции, то есть с главного фасада. Две отдельно стоящие застекленные лестничные клетки соединяются перекинутыми галереями-мостами с основным зданием и ведут в фойе малого зала. Этот прием позволил авторам решить здание театра компактно, монументальным и цельным объемом. Здание театра характеризуется смелым сопоставлением стеклянных и глухих поверхностей.

Театр в Ростове-на-Дону хорош и выразителен по формам, удачно связан с окружающей природой. Площадь с фонтанами и зеленью перед театром дополняет ансамбль.

Семь лет жизни В. Щуко посвятил работе над проектированием Дворца Советов. Он совместно с В. Гельфрейхом представил свой первый проект на закрытый конкурс 1932 года (третий тур конкурса).

После того как в основу проекта Дворца Советов было решено принять проект Б. Иофана, В. Щуко и В. Гельфрейх привлекаются к совместному проектированию этого сооружения. В этой работе талант, большие знания, темперамент и колоссальная энергия Владимира Алексеевича проявились в полной мере. Его настойчивость в совершенствовании проекта, в поисках наиболее закономерных решений сыграли свою роль в создании окончательного проекта Дворца Советов.

Огромная работа, связанная с проектированием Дворца Советов, не оторвала Щуко от других заданий. Он участвовал в конкурсах на проекты Дома Наркомтяжпрома, Дома Наркомюста в Москве, павильона СССР на Международной выставке в Париже. Он проектировал Дворец культуры в Куйбышеве, оформлял интерьер филиала Большого театра в Москве, руководил архитектурно-планировочной мастерской № 2 Моссовета.

Осуществленные произведения последних лет жизни Щуко прочно вошли в историю советской архитектуры. Это большой Каменный мост в Москве, виадук в Сочи и станция метро третьей очереди «Электрозаводская».

В творческой биографии В. А. Щуко большое место занимает театральная деятельность. Еще до революции Владимир Алексеевич работал в «Старинном театре» и в «Привале комедиантов», где было поставлено несколько пьес в его декорациях. Впоследствии большинство постановок было исполнено для ленинградских академических театров, несколько постановок было осуществлено в Народном доме и в Малом театре в Москве. Щуко не ограничивался только декорациями, он создавал весь спектакль — от эскиза и макета до рабочих чертежей декораций и рисунков костюмов,

Педагогическая деятельность Щуко началась также еще до революции. Он был профессором и директором Высших женских архитектурных курсов, преподавал в школе Общества поощрения художеств (по классу декоративной композиции), после революции — он профессор Академии художеств.

Один из лучших советских зодчих, Щуко сплотил вокруг себя большой коллектив архитекторов и воспитал плеяду талантливых учеников.

Скончался В. А. Щуко 17 января 1939 года.

Приводимые ниже немногочисленные высказывания Щуко показывают его тонкое художественное чутье, острую наблюдательность.

ВЫДЕРЖКИ ИЗ ПИСЕМ [1]. 1903—1904 гг.

О Пскове

[...] Сидим третий день с восковыми свечами за маленьким столом и калькируем рисунки и шрифты со старых рукописей [...] Полуразвалившийся силуэт Псковских кремлевских стен, из-за которых торчат главы соборов, древних церквей [...] из-за них выдвигается двурогий серп луны розового цвета, и все это отражается еще более черным силуэтом в реке Великой, на которой тихо стоят лодки. Вдали на горизонте рисуется силуэт Ивановского монастыря, и всю эту картину довершает едва доносящийся хор рыбаков. [...]

Из Новгорода

[...] Перо не может передать изумительных красок в иконной живописи 16 и 17 века. Дивные цветные пятна ликов и различных фигур на фоне матового старого золота [...] Осматривали ризницу вместе с художником Сомовым, случайно с нами встретившимся. [...]

В Белозерске чуть не лишился жизни. Поскользнулся на крыше большого собора, которая без желоба, и по счастью зацепился за малую главку, а то и не собрать бы костей. [...]

Из обязательной работы остался один Вязниковский монастырь. Думали скоро отделаться от него, ожидая, что он неинтересный, и ехать обратно в Питер — но что за разочарование охватило нас, когда мы подъехали ближе. Монастырь очень хорошо сохранился, и

так все церкви хорошо связаны между собой и другими помещениями галерейками, что весь монастырь представляет одно нераздельное целое и, если обмерять одно, то необходимо и другое и все вообще. Так что мы после долгих колебаний решили обмерить все, словом, весь монастырь. Работа здоровая! Буквально все стены испещрены прекрасными изразцами... Чудные древнерусские крыльца и галерейки... Все это требует времени. Мы ассигновали на эту работу четыре дня [...] Эта работа может явиться новым словом в русской архитектуре; тем более интересна эпоха (1688 года) Федора Алексеевича и Петра Великого (как раз переход к западному влиянию). Действительно придется поработать [...] Обмеряли с 8 ч. утра до 8 ч. вечера как угорелые, забегая только на 20 минут обедать. [...]

О Ростове Великом

Потрясен виденным. Подобной красоты я не мог предположить в русском стиле, как будто в каком-то фантастическом сказочном царстве. Видел дивные фрески, какие редко приходилось видеть. Ростовский Кремль так хорошо сохранился, что переносит в глубь веков.

ЗАМЕТКИ ИЗ ПУТЕВЫХ ТЕТРАДЕЙ [2]

О Вене

Паршивая, около «Зюд-Банхоф», за 5 крон гостиница, не в меру шикарная жизнь, каковой отпечаток и на архитектуре.

С дороги из Вены в Триест

Дорога в Триест — сплошная сказка, через каждый час развертываются картины одна лучше другой. С высоты открываются подчас такие панорамы, которые снятся только во сне [...] После чопорной Вены в Триесте дышится легче. Новый город у подножия старого (тот на горе и очень живописен), стройки современные изобличают спешную штукатурную работу, хотя и не лишены вкуса и, конечно, много выше нашего русского ренессанса XIX века. В Триесте были три дня, ночью сели на пароход и в 12 отвалили в Венецию... Ночь была жаркая. Когда все спали, я сидел один и перед моими глазами, кроме мачты и звезд, не было ничего!

О Лондоне

Лондон — колоссальный, фундаментальный, но мрачный город. Очень интересная архитектура, типичные английские дома: полубелые-получерные.

О Нью-Йорке

Нью-Йорк положительно угнетает и давит своими громадами. Первые два дня, да и сегодня, чувствуется страшная усталость. Смотреть на эти громады вблизи невозможно — валится с головы шляпа и кружится голова. [...]

О ПРОЕКТЕ ВЪЕЗДА В СМОЛЬНЫЙ В ЛЕНИНГРАДЕ[3]. 1923 г.

[...] При составлении проекта мною был положен принцип сохранения общего стиля здания Смольного. Мысль о замыкании въезда аркой или архитравным перекрытием была мною отклонена как мотив, слишком самостоятельный для этого здания и заслоняющий вид на здание Смольного. [...]

О ПРОЕКТЕ ПАМЯТНИКА В. И. ЛЕНИНУ В МОСКВЕ[4]. 1924 г.

[...] Я представляю себе грандиозный силуэт памятника на вершине горы с изумительным видом на распростертую у его ног Москву. [...]

О ПРОЕКТЕ ПАМЯТНИКА В. И. ЛЕНИНУ НА 6. ТРОИЦКОЙ ПЛОЩАДИ В ЛЕНИНГРАДЕ[5]. 1924 г.

Гигантская фигура Ильича, не отлитая из бронзы, а клепанная из железа и стальной брони руками рабочих всех заводов, подножием которой служит колоссальный постамент, включающий в себя помещение, обслуживающее любимое детище Ленина — Волховстрой (например: трансформаторная); дабы, таким образом, сила Волховстроя исходила по Ленинграду от фигуры Ленина. В хаосе лесов, конструкций, кранов и подъемников, опутывающих сетью постамент, иллюстрирующих новое пролетарское строительство Союза, найдется место на громадной высоте и для радио и метеорологической станции. Таким образом, динамическая, призывающая к восстанию фигура вместе со своим постаментом будет не обычно статической, а, наоборот, станет жить и кипеть внутренней жизнью. [...]

ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ[6]

Лондон. 1 сентября 1934 г.

Из Дувра прибыли в Лондон в 6 ч. дня. На вокзале невообразимое движение. Машины и такси проходят под перрон и тут принимают пассажиров. Сели в такси и направились в «Brenford-Hotel». Старый

английский дом с деревянными лестницами в английском стиле. Комната моя небольшая, низкая, с очень широкой кроватью — двухсполовинноспальная, с английским камином и 4-мя зеркалами. Комната стильная, с красивым карнизом и с делением панели.

[...] Осматривали Британский музей — скульптуру, Парфенон и остальные греческие залы. Замечательно интересно, равно как и залы Ассирии — Египта. Концертный зал Альбертини на 10 000 человек. Зал с большим органом в центре. Смотрели «Стеклянный дворец», где была выставка, потом объезжали на машине Лондон, проезжали пролетарский квартал, где все рабочие одеты, как и у нас, в кепках. Проезжали тоннелем под Темзой, объезжали замок Тоуэр — прекрасное нагромождение средневековых башен, и очень интересен общий силуэт — вокруг ходят часовые в ярко-красных мундирах гусарского типа с огромными меховыми шапками.

Подъезжали к Вестминстерскому аббатству — прекрасная архитектура. Башни и конная фигура «Ричарда Львиное сердце» очень интересны на фоне Вестминстера. Во двор и внутрь не удалось — было закрыто. Обходили собор св. Павла — очень интересный собор — «Blanc et Noir» в буквальном смысле [...] Общее впечатление от Лондона, особенно после Парижа, мрачное — все дома или темно-черно-коричневый кирпич с камнем, или местный камень, который чернеет и дает впечатление *черно-белых сооружений*. Это очень типично.

Огромное движение на улицах, на перекрестках страшно ходить, ибо плохо регулировано. Двухэтажные автобусы. Главная улица Пиккадилли очень сильно иллюминирована по вечерам. В Гайд-парке публика сидит на газонах и устраивает митинги при участии всех партий. [...]

Переезд через океан на пароходе «Олимпик» из Англии в Нью-Йорк. Нью-Йорк, 12 сентября 1934 г.

Приехали на пароходе «Олимпик». Прием в Амторге у Богданова [13]. Осматривали «Радио-Сити», «Эмпайр-Стэйт» и небоскребы Ирвинг, «Endel» и третий, не помню, показывал старый американец инженер, имеющий отношение ко всем трем. В «Endel» он объяснял нам план и подарил всем по экземпляру издания этого небоскреба. Всюду изумительная внутренняя отделка. Обедали с Олтаржевским на Пенсильванском вокзале. Замечательный вокзал по своему масштабу.

Самое интересное «Радио-Сити», были на спектакле «Мюзик-холла» — замечательный спектакль, прекрасное освещение всего

зала, портала и занавеса (меняющееся освещение зала), механизация сцены: передвижение по горизонтали и опускание и подъем по вертикали оркестра на глазах публики. Изумительный звуковой фильм, совершенная техника и акустика.

Осмотр здания студий «Радио-Сити», комнаты с меняющейся акустикой путем двигающихся ширм-стен; и были на генеральной репетиции оперетты — спектакль средний. Костюмы, свет — интересны.

[...] О впечатлениях грандиозных каменных небоскребов писал. Давят, гнетут — солнца не видно — парит, мокро, душно, а белого платья и шляп соломенных не употребляют в сентябре??! На улицах, кроме автомобилей, ничего. Вообще это страна автомобилей. Куда ни плюнь — автомобиль. Можно сильно подержанный купить за 12 долларов.

Нью-Йорк, 5 октября 1934 г.

Посещение библиотеки Колумбийского университета.

Очень интересна — цельна [...] Только что окончена постройка. Книгохранилище в центре плана. Хорошая механизация по вертикали. Большой зал освещен с потолка.

Интересен ансамбль этой библиотеки с Университетом.

Перед этим была поездка в Филадельфию

Филадельфия, 2—3 октября [1934 г.]

Приехали из Нью-Йорка на машине, выехав в 8.30 вечера, в 2 ч. ночи были в Филадельфии. Остановились в лучшем отеле, номер — трехсполовинный, с чудной ванной.

Старинная гостиница, но очень комфортабельная. С утра пришли архитекторы Стоноров [...] (и другие) строители рабочего поселка. [...]

Перед завтраком [...] осматривали самое новое и модернистское сооружение в Филадельфии — Банк. Весь облицован полированным гранитом — стекло — черный полированный кирпич. Очень интересное здание по обработке материалов. Из вестибюля ведет эскалатор. Интересный лифт, весь золотой (медь), гладкий, без всяких деталей.

[...] Посещение театра... Хороший план театра с вестибюлем и фойе под залом. Ряд для глухонемых. Уютный театр вроде Художественного — чисто драматический, в флорентийском стиле.

ПЛАНИРОВКА И АРХИТЕКТУРА. ИЗ ЗАГРАНИЧНЫХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ[7]. 1935 г.

Нет такого большого города на Западе, где вопросы планировки не занимали бы архитекторов, инженеров, строителей. Этот интерес диктуется преимущественно транспортными затруднениями и нагромождением противоречий хаотического, бесплановой развития капиталистических городов.

Необходимо, однако, сказать, что обширные планировочные проекты остаются благими, ни для кого не обязательными пожеланиями. Так было и до кризиса. Тем более это верно сейчас, в годы кризиса, когда о каких-либо работах в области планировки не может быть и речи.

Острота планировочных затруднений особенно чувствуется в Нью-Йорке. Гигантский город, насчитывающий восемь с половиной миллионов жителей, задыхается в своих каменных и стальных небоскребах. План Нью-Йорка очень прост. Одиннадцать широких продольных авеню пересечены под прямым углом 200 поперечными маленькими улицами. Город представляет, таким образом, сплошную прямоугольную сетку, в центре которой расположен единственный в Нью-Йорке большой парк. Главная улица — Бродвей — пересекает весь город по диагонали.

Несметное количество автомобилей, несмотря на правильную и строгую регулировку уличного движения, в служебные часы создает такой затор, что становится невыгодным терять время в машине, и предпочитаешь ехать в «собвэе» — подземной дороге — или пойти пешком.

Из-за исключительной запруженности улиц Нью-Йорка, а также и других крупных городов Америки, невозможно остановить по желанию машину у магазина, кафе или ресторана, чтобы наскоро что-либо купить или перекусить. «Паркинг», то есть специально отведенное место для стоянки машин, также всегда занято.

Несмотря на огромную сеть подземных и наземных дорог, в воскресные дни сотни тысяч автомобилей, возвращающихся из загородных поездок в Нью-Йорк, принуждены часами стоять на месте, дожидаясь очереди, чтобы попасть в «Hollen-tonnel» — тоннель, являющийся преддверием Нью-Йорка (сейчас приступают к сооружению второго такого же тоннеля под Гудзоном).

Огромная стоимость земли и частная собственность не позволяют в условиях капиталистического строя провести через город ряд новых магистралей, могущих разгрузить столь чудовищное движение.

Самое удобное сообщение в Нью-Йорке — это, конечно, «собвэй». Подземные поезда ходят с невероятной скоростью. К минусам нью-

йоркской дороги нужно отнести сильный шум во время движения поезда и очень убогое оформление станций и вестибюлей. Эти недостатки ярко выступают при сравнении нью-йоркской подземки с московским метро.

Надземные дороги, проходящие по некоторым авеню и улицам Нью-Йорка на железных эстакадах, чрезвычайно портят вид улицы и создают такой шум, что жить и работать в домах, у которых проходят эстакады, нет никакой возможности.

Насколько пользование автотранспортом в пределах Нью-Йорка затруднено, настолько легко и свободно вы себя чувствуете, выбравшись из пределов города на одну из многочисленных дорог, соединяющих Нью-Йорк с другими штатами Северной Америки. Здесь перед вами раскрываются не виданные нигде в Европе по масштабам и качеству автодороги. Покрыты они армированным бетоном с продольными и поперечными температурными швами, предохраняющими их от трещин. Эти дороги, так называемые «хай-вэй», включают в себя по четыре полосы движения, общей шириной от 12 до 24 метров.

Через каждые 10—15 минут езды встречаются станции, где можно брать бензин, масло, произвести любой ремонт машины. На этих станциях путешественник находит также холодные и горячие закуски. Кроме буфетов и газолиновых станций по всем дорогам раскинулась сеть пансионов, где вы можете переночевать, получить ванну.

Мне самому пришлось ехать в пульмановском вагоне курьерского поезда из Нью-Йорка в Чикаго, и все же остальные поездки по США я предпочел сделать на машине, побывав в таких крупных центрах, как Чикаго, Вашингтон, Детройт, Филадельфия, Атлантик-Сити.

Чикаго в планировочном отношении представляет прямоугольную сетку узких улиц с большими небоскребами и совершенно исключительной по масштабу и парадности набережной озера Мичиган. Вдоль набережной тянутся огромные небоскребы гостиниц, банков, контор. Набережная разбита на ряд параллельных линий, разделенных газонами и зелеными насаждениями. Исключительно эффектное зрелище представляет эта набережная ночью, когда она залита морем огней! Такая набережная, благодаря своей исключительной ширине (один километр), представляет единственное место в США, где свободно можно на достаточном расстоянии рассматривать архитектуру небоскребов.

Совершенно иное впечатление, диаметрально противоположное Нью-Йорку и Чикаго, производит столица США — Вашингтон. Планы города здесь также представляют прямоугольную сетку, но правильно пересеченную широкими, радиально расположенными маги-

стралями, ведущими к центру города — Капитолию. Самая широкая из этих магистралей — авеню Конституции — идет по прямой линии от Капитолия до Мраморного амфитеатра. Вся улица архитектурно оформлена зелеными насаждениями, газонами, бассейнами, скульптурой и памятниками, из которых наибольший интерес представляет обелиск-памятник Вашингтону высотой около 100 метров и памятник Линкольну из прекрасного белого мрамора. В противоположность Нью-Йорку и Чикаго Вашингтон утопает в зелени и застроен невысокими коттеджами.

Стремление к грандиозным масштабам и в технике и в архитектуре поражает на каждом шагу. Мы подъезжаем к Нью-Йорку... С палубы океанского корабля, словно в театре, смотрел я на постепенно вырисовывающийся в легкой дымке и тумане чудовищный силуэт города.

После шестисуточного пребывания в океане этот момент производит очень волнующее впечатление. Знаменитая статуя Свободы надвигается на вас по левую сторону корабля, с правой же стороны все больше и яснее вырисовывается силуэт города.

Однако разочарование наступает очень быстро. Прославленная статуя Свободы не производит того грандиозного впечатления, какого вы ждете, а, минуя ее, вы совершенно подавлены представшим перед вами видом города. Громады небоскребов террасами спускаются к воде, как в ассирийской архитектуре. Силуэт города образуется нагромождением кристалловидных форм устремившихся в небо небоскребов, достигающих 400 с лишним метров высоты.

С океана вид Нью-Йорка — красочное и фантастическое зрелище. Но, очутившись на его узких улицах, вы чувствуете себя подавленным громадами небоскребов. Архитектура их фасадов схематична и представляет в большинстве случаев сплошные клетки окон.

Главное внимание архитектор перенес на наружный вид и на вестибюль небоскреба. Отделка вестибюля отличается исключительным богатством облицовочных и декоративных материалов. Под золото отделываются наружные и внутренние двери, сделанные из особых сплавов стали и меди. Под золото окрашиваются и потолки. Во многих случаях употребляется золотая мозаика. Стены вестибюлей облицовываются цветным мрамором с золотыми скульптурными барельефами, а иногда стены над мраморными панелями вплоть до потолка покрыты живописью.

Полы в вестибюлях отделываются с исключительным техническим совершенством и разнообразием материалов. Здесь и мраморные плиты, и мраморная мозаика, и всевозможные пластические массы, искусно имитирующие полированный мрамор. Все эти материалы обрамляются медными полосами самых разнообразных рисунков.

И все же... эти вестибюли большей частью отделаны очень безвкусно и часто напоминают особняки московских купцов, щеголявших друг перед другом своей, лишенной всякого художественного вкуса «пышностью».

Но тщательность и разнообразие отделки нам, советским архитекторам, говорили о высоком уровне развития строительной промышленности и блестящем качестве ее техники. С этой точки зрения американская архитектура представляет для нас очень большой интерес. Строительный кризис в США заставил многих специалистов обратить свои взоры к Советскому Союзу, единственной стране, где идет большая творческая работа.

Возвращаясь к вестибюлям небоскребов, нужно сказать, что вся эта роскошь отделки является лишь яркой рекламой. В вестибюлях сосредоточены все лифты — одно из действительных чудес современной американской техники. Расположены лифты по несколько кабин с одной или обеих сторон вестибюля в ряд: каждая кабина вмещает до 10 человек. Внутренняя отделка лифта чрезвычайно богата. Здесь применяются лучшие сорта прекрасно полированного дерева, со всевозможными инкрустациями и чудеснейшими световыми плафонами.

Лифты с головокружительной быстротой переносят вас в сотый этаж, причем движение и шум не слышны, и только по сильному давлению крови в ушах чувствуется необычная скорость подъема. Фотоэлементы не позволяют автоматически открывающейся и закрывающейся двери лифта захлопнуться, если вы почему-либо не успели выйти из лифта. ...

Лифты Радио-Сити привозят вас на самый верхний этаж, в прекрасный ресторан и кафе, откуда устроен непосредственный выход на крышу небоскреба. Здесь — цветы, скамьи и кресла для отдыха и созерцания действительно изумительной картины гигантского города с высоты 400 метров. Особенно эффектно такое зрелище ночью, когда город утопает в пылающем море разноцветных огней.

Огромные технические достижения Америки особенно чувствуются, когда попадаешь опять в Европу, в частности в Италию. Архитектуру, как искусство, в Америке изучать нельзя. Необычайно резким контрастом после двухмесячного пребывания в Америке было непосредственно из Нью-Йорка очутиться в Неаполе и, в частности, в Помпеях и Геркулануме. Непревзойденные образцы классической архитектуры Италии и Греции и сейчас должны служить предметом самого серьезного изучения.

Прекрасно спланированные античные города сохранили и по сегодняшний день всю свою прелесть красоты. В Геркулануме за последние годы проделаны большие археологические раскопки, рас-

крывшие чрезвычайно интересные античные здания и, в частности, прекрасную живопись. Гробовая тишина этих давно трагически погибших городов, расположенных у подножия дымящегося Везувия, создает хорошую обстановку для изучения на месте классической архитектуры и живописи. Между прочим, изучая вопросы акустики в связи с постройкой Дворца Советов, мы посетили в Помпеях античный амфитеатр на 20 000 человек и, говоря в нем под открытым небом без всяких усилителей, нашли, что речь звучала четко и была ясно слышна в самых отдаленных местах амфитеатра. Такие же блестящие акустические данные подтвердились и в большом римском амфитеатре в Вероне (40 000 человек).

Если Америка поражает архитектора своими грандиозными масштабами и изумительной техникой, то Италия в неменьшей степени изумляет совершенными произведениями архитектуры, скульптуры и живописи. И действительно, такие образцы, как Колизей, Пантеон, Сикстинская капелла, Ротонда Палладио и, наконец, жемчужина Северной Италии — Дворец дожей в Венеции, — все это такие образцы классической архитектуры, которые совершенно необходимо на месте повидать и изучать нашей архитектурной молодежи. Даже сравнительно беглый осмотр архитектуры Италии дает большую зарядку для творческой работы.

Что же касается современной Италии, то, как и 20 лет назад, когда был создан грандиозный ложноклассический монумент Виктору-Эммануилу в Риме, так и сейчас, в фашистской Италии, за исключением немногих интересных мероприятий, как, например, новая улица Виа дель Импоро, форум Муссолини и ряд новых реконструкций античных памятников, вся остальная архитектура, трактуемая в модернистических формах, чрезвычайно слаба и являет собой жалкий контраст с архитектурой Италии античного периода и эпохи Ренессанса.

Архитектурные академии большинства государств в Европе и Америки имеют свои филиалы в Риме. Организованные и систематические посылки нашей молодежи в Рим и устройство там такого филиала или хотя бы просто общежития, дали бы ценные результаты в развитии нашего искусства и, в частности, нашей советской архитектуры.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ[8]. 1935 г.

Архитектура Древней Греции, Рима и Возрождения оказала значительное влияние на всю мою архитектурную деятельность. Это тем более понятно и естественно, что я сразу же по окончании

6. Академии художеств был командирован за границу, где имел возможность изучать на месте лучшие памятники этих эпох.

По возвращении из этой двухгодичной командировки в Грецию и Италию я получил возможность непосредственно в своих самостоятельных работах применить знания и наблюдения, накопленные в период изучения античного Рима и эпохи Возрождения. Этот первый период самостоятельного творчества мне кажется одним из важнейших этапов моей деятельности.

Вторым важнейшим этапом моего развития является время, связанное со строительством в нашем Союзе, когда я получил возможность работать над огромными и интересными объектами, каких не знала история архитектуры. Этот наиболее длительный этап начался для меня около 1923 года и достиг своего апогея в настоящее время, когда передо мной стоит задача разрешения такого монумента, как Дворец Советов, размеры и значимость которого оставляют за собой все сделанное до сих пор человечеством.

Сейчас, пройдя длительный путь самостоятельного творчества, я искренне благодарен судьбе, которая с академической скамьи сразу забросила меня в Италию, являющуюся колыбелью подлинного искусства, и архитектуры в особенности. Пользуюсь случаем сказать, что и сейчас у нас в Союзе архитектурную молодежь для создания подлинного архитектурного стиля необходимо направлять в Италию. Только там она сможет изучить и проверить все тайны архитектурных законов и привить себе подлинный архитектурный вкус.

В дальнейшей деятельности на меня влиял наш русский классицизм, пришедший также из Италии, в частности от Палладио. Наконец, после длительного перерыва я был командирован Советским правительством, в числе остальных двух авторов проекта Дворца Советов, в Америку и Европу. Я уверен, что эта, хотя и кратковременная, поездка все же даст мне большую зарядку для дальнейшей творческой работы. Америка может много дать нашим архитекторам в отношении строительной техники, умения пользоваться строительными материалами и вообще в отношении смелых решений архитектурных проблем. Проезд на обратном пути через Италию, после двадцатилетнего перерыва, еще лишний раз подтвердил мое мнение, что учиться нашей молодежи архитектуре как искусству можно и должно только в Италии на лучших образцах классической архитектуры.

Честное отношение к архитектурной конструкции и строительному материалу является обязательной предпосылкой подлинного архитектурного творчества. И то и другое уже в известной степени определяет художественную форму.

Основным же принципом при решении той или иной архитектурной задачи я всегда считал и буду считать — монументальную простоту, ясность и выразительность архитектурной формы, основанной на законах пропорций. Интуитивное чувство пропорций может быть проверено рядом законов, основанных на изучении лучших образцов архитектуры, однако индивидуальные свойства художника — темперамент, знание и вкус — имеют превалирующее значение. Поэтому я всемерно приветствую использование новейших конструкций и новейших строительных материалов, ибо только эти данные, с одной стороны, и наличие у зодчего подлинной архитектурной школы, с другой — являются залогом к созданию будущего советского стиля.

Законы природы тесно связаны с законами архитектуры. Еще древние, изучая законы природы и человека, применяли эти законы к архитектуре. Нельзя рассматривать архитектуру вне окружающей ее природы: последняя во все эпохи и во всех странах сильно влияла на определение того или иного характера и стиля в архитектуре. Лучшие образцы архитектуры Греции, Италии, Финляндии, России и др. являются и лучшими показателями влияния природы на архитектуру и находятся с ней в полной гармонии.

Сейчас я, в сотрудничестве с проф. В. Г. Гельфрейхом и Б. М. Иофаном, работаю над величайшим архитектурным заданием нашего времени — проектом Дворца Советов. В основу этой работы положен принцип простоты и в то же время грандиозности и величия, отвечающих простоте и величию самой идеи коммунизма. Я надеюсь, что дальнейшая проработка проекта, при наличии того воодушевления, каким проникнуты авторы проекта и их сотрудники, позволит со всей полнотой выявить эти основные принципы.

ЧТО ДАЛА НАМ ВЕЛИКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ. СЧАСТЛИВЕЙШИЙ ДЕНЬ В МОЕЙ ЖИЗНИ[9]. 1937 г.

Архитектура во все времена была призвана служить человеку, поэтому естественно, что хорошей архитектурой мы можем считать такую, которая максимально отвечает на все запросы, нужды и стремления человека.

Наша партия выдвинула для всех искусств, в том числе и для архитектуры, лозунг социалистического реализма. Это означает, что в стране социализма архитектура прежде всего должна быть идейно направленной, должна четким, ясным и понятным для масс языком отражать все социально-бытовые, экономические и политические устремления нашего социалистического общества.

Эта новая идеология заставила нас, архитекторов старшего поколения, пересмотреть многое из того, что нам казалось незыблемым и было привито как школой, так и практической деятельностью в дореволюционное время. Эта новая идеология не позволяет советскому архитектору слепо, рабски переносить хотя бы лучшие образцы мировой архитектуры.

Мы уже не можем подразумевать под термином «архитектурная классика» — стилевые направления, характерным признаком которых является наличие тех или иных архитектурных ордеров. Новое миропонимание заставило отказаться от такого толкования классики. Архитектурное произведение в нашем понимании может считаться тогда классическим, когда оно является вполне законченным, закономерным организмом, в котором общие массы сооружения полностью согласованы с внутренними объемами и конструкцией.

Расширив кругозор архитектора, внеся в его деятельность новый смысл, советская эпоха открыла перед ним новые возможности созидательной деятельности. В этом отношении я не составляю исключения. Моя работа за последнее десятилетие как по количеству объектов, так и по их разнообразию и идейно-художественной значимости заметно превышает результаты всей моей дореволюционной деятельности.

С 1917 года вплоть до 1927 года я вел педагогическую работу в ленинградской школе Общества поощрения художеств и в Академии художеств. Во время гражданской войны я работал художником-декоратором в академических театрах Ленинграда. В театре оперы и балета (бывш. Мариинский театр), Театре драмы (бывш. Александринский) и Большом драматическом театре мне принадлежало свыше сорока крупных постановок. В эти годы я участвовал также в оформлении массовых празднеств в Ленинграде.

В 1923 году, в соавторстве с профессором В. Г. Гельфрейхом, я построил въезд в Смольный. Это было первое монументально-архитектурное сооружение, выстроенное при Советской власти. В Смольном же я сделал театр, клуб и столовую. Следующие работы этого периода: памятник В. И. Ленину перед Финляндским вокзалом в ознаменование его приезда в Ленинград, четыре подстанции Волховстроя в Ленинграде и большое количество проектов, из которых проект памятника 26 комиссарам в Баку получил золотую медаль на Всемирной выставке искусств в Париже 1924 года.

За последнее десятилетие мною, совместно с проф. В. Г. Гельфрейхом, построены Дом культуры завода «Большевик» в Ленинграде, Дом культуры текстильщиков в Москве и городской театр в Ростове-на-Дону на 2500 человек.

В настоящее время по нашим проектам начато строительство Дома правительства в Сухуми и городского театра в Ашхабаде, заканчивается также строительство Библиотеки имени В. И. Ленина в Москве

Сооружение такого здания, как Ленинская библиотека, представлялось мне раньше громаднейшей по масштабу задачей. Мне и в голову не приходило, что мне предстоит стать соавтором такого гигантского здания, как Дворец Советов в Москве. [...]

Я счастлив, что встречаю юбилейную дату 20-летия Октябрьской пролетарской революции в сознании посильно выполненного долга перед своей страной.

В настоящее время я всецело отдаюсь работе по Дворцу Советов, которую осуществляю совместно с Б. М. Иофаном и В. Г. Гельфрейхом. День успешного завершения этой грандиозной работы будет самым счастливейшим днем моей жизни.

О ПАМЯТНИКЕ ЛЕНИНУ У ФИНЛЯНДСКОГО ВОКЗАЛА [10]. 1926 г.

[...] В композиции памятника я отнюдь не задавался целью символизировать учение Ленина вообще — мною взят конкретный момент его первой речи народу по приезде в Петроград, 17 апреля 17 г., когда он, в пальто и шапке, только что сошел с перрона Финляндского вокзала, — именно заключительные слова этой речи: «...и да здравствует социалистическая революция во всем мире!», каковые слова и воспроизведены на постаменте.

Интересно, что ввиду предстоящего переустройства площади перед вокзалом памятник окажется стоящим на берегу Невы и простертая на реку рука вождя пролетариата явится мощным контрастом памятнику Петра на бывшей Сенатской площади.

О ПАМЯТНИКЕ В. И. ЛЕНИНУ У ФИНЛЯНДСКОГО ВОКЗАЛА [11]. 1939 г.

Летом 1925 года был объявлен всесоюзный конкурс на постройку памятника В. И. Ленину у Финляндского вокзала. К участию в этой работе были приглашены вне конкурса акад. арх. И. А. Фомин, скульптор проф. М. Г. Манизер и я. Конкурс не дал положительных результатов, хотя и была присуждена первая премия. Мой проект не мог быть осуществлен из-за условий места и по величине.

Памятник отмечает момент, когда В. И. Ленин 17 апреля 1917 г. произнес с броневика свою историческую речь. Я предполагал дать весь броневик, связанный с гранитным постаментом. У пьедестала —

толпа слушателей. В. И. Ленин произносит речь. Все это в бронзе. Я продолжал разрабатывать эту идею, перейдя к более сжатой форме.

Я взял одну часть броневика. Так сказать, фрагмент броневика — броневую башню. Башня врезана в гранитный постамент по диагонали.

Обычно на памятниках фигуры ставились на оси к своему постаменту. У меня фигура, как и весь постамент, сдвинуты с оси, несколько наклонны. Гранитные камни нарастают в динамическом сдвиге и завершаются врезанной башней и фигурой с протянутой рукой. Фигура Ленина, в отличие от всех имеющихся, в пальто. Ленин с обнаженной головой. Шапка в кармане. В броневую башню врезан радиатор, на котором надпись:

«...и да здравствует социалистическая революция во всем мире!»

Внизу дата:

«17 апреля 1917 г.»

Памятник сделан из шведского гранита, темно-серого, почти черного. Гранитные глыбы должны быть монолитны. Но достать глыбы необходимых размеров оказалось трудным. Случайно в порту были найдены остатки залежей черного шведского гранита в отдельных кусках. В процессе работы над памятником возникла мысль сделать постамент не в виде призмы, а в форме естественной скалы. Но тогда наличие неизбежных швов было бы с архитектурной точки зрения недопустимым. Пришлось отказаться от этого варианта и перейти на гладкие призмы, которые архитектурно допускают наличие швов.

Гранит постамента гладкошлифованный. В нарастающих камнях имеются подходы-площадки. Одна из них является небольшой трибуной для оратора. Радиатор, башня и фигура бронзовые. В целях единства характера я патенировал цвет бронзы в цвет, близко подходящий к цвету гранита.

Размер всего памятника около 10 *м*, фигуры — 4 *м*.

ХУДОЖНИК — О ПРИНЦИПЕ МОНТИРОВКИ[12]. 1926 г.

Пьеса «Азеф» представляет для художника огромные технические трудности. Это одновременно и психологическая и историческая пьеса, к тому же заключающая в себе одиннадцать картин, которые должны быть реально и убедительно развернуты на всю сцену.

Я остановился на принципе вращающегося портала и подкатных к нему платформ. На сцене устанавливаются три платформы, одна в глубине, другие две — по бокам. Постоянный портал вращается

вокруг своих осей и, в зависимости от картины, может изменять свой вид. Что же касается характера самих картин, то я счел возможным отойти от строгой историчности как в декорациях, так и в костюмах, подчинив эту историчность психологическому содержанию картины, выражающемуся в красочности и световых эффектах.

«БАЛ-МАСКАРАД» [13]. 1927 г.

Соответственно общему замыслу постановки декоративное оформление «Бала-маскарада» имеет своей целью реконструкцию (восстановление) приемов сценического творчества оперных спектаклей итальянской школы.

Понимание театральности здесь строится на пышности, контрасте (по преимуществу, в расцветке), архитектурной выразительности и перспективе. Общий стиль, положенный в основу, — барокко.

Разумеется, в самом подчеркивании основных приемов — и в некотором преувеличении их — хотелось выразить современное отношение к тому месту и роли, которые занимает тип оперно-балетного спектакля в общей истории театральных постановок западного цикла.

ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ [14]. 1938 г.

Для сценического оформления трагедия «Борис Годунов» трудна и сложна. С моей точки зрения, трудность оформления этого спектакля заключается не в необходимости добиться технической быстроты смен 24-х картин, а главным образом в придании всему спектаклю монументальности, достойной памяти великого русского поэта. Если исключительный текст пушкинских стихов «Бориса Годунова» обязывает поднять все оформление спектакля как бы на особый пьедестал, то наряду с этим каждая из 24-х картин должна быть проста, реальна и тем самым доходчива до зрителя. У Пушкина каждая картина бьет живым и подлинным ключом жизни, и потому в спектакле не может быть места стилизаторству.

Все должно быть в оформлении картин естественно и просто, должно отвечать той живой смене страстей, которыми полна трагедия. Однако масштаб этих страстей, а также стих гениального творца «Бориса Годунова» обязывают художника поднять оформление спектакля на достойную трагедии Пушкина высоту. Вот эти естественность и простота в оформлении отдельных картин плюс общая монументальность всего спектакля в целом и явились для меня основными установками в разрешении спектакля.

Весь спектакль по первому плану оформляется портальным занавесом и двумя строениями — порталами, из коих один характеризует русские картины, а второй — польские. Оба портала не являются только мертвой рамкой спектакля, а сами обыгрываются персонажами и народными массами и, таким образом, являются органически связанными со всеми 24-мя картинами. Картины показываются в двух уровнях, поворотный круг доставляет необходимую мебель и реквизит.

Два ряда бархатных занавесей диафрагмируют сцены, из которых наружные идут по верху, а интерьеры — внизу.

примечания

[1] Отрывки из писем 1903—1904 гг. Из неизданной рукописи Л. А. Ильина. Хранится в НИИ теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры.

[2] Заметки из путевых тетрадей. Из той же рукописи.

[3] Из пояснительной записки В. А. Щуко к конкурсному проекту въезда в Смольный. 27 января 1923 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 30, д. 57.

[4] Статья Л. Красина «Архитектурное увековечение Ленина» в 1924 г. вызвала широкую дискуссию по вопросу характера памятника и выбора места. Среди архитекторов, художников и скульпторов была организована специальная анкета. В. А. Щуко, наряду со многими видными архитекторами, высказал свое мнение. Приведенная выдержка Щуко опубликована в сборнике статей «О памятнике Ленину» (Л., ГИЗ, 1924, стр. 109).

[5] Из объяснения к проекту памятника В. И. Ленину на бывш. Троицкой площади (теперь площадь Революции) в Ленинграде. — «О памятнике Ленину». Сборник статей, стр. 112.

[6] Путевые записи из альбомов во время командировки с Б. М. Иофаном и В. Г. Гельфрейхом в Америку и Европу в 1934 г. Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева. Раздел 1 № 7015.

[7] Из статьи «Планировка и архитектура. Из заграничных впечатлений». — Газета «Правда», 1935, 20 апреля, стр. 2. Речь идет о поездке в США.

[8] Творческие отчеты ряда архитекторов были опубликованы в журнале «Архитектура СССР», 1935, № 6, стр. 16—21.

[9] Статья опубликована в журнале «Архитектура СССР», 1937, № 10, стр. 70.

[10] Отрывок из приведенного высказывания В. А. Щуко опубликован на обложке журнала «Жизнь искусства», 1926, № 44.

[11] Статья опубликована в «Архитектурной газете», 1939, 22 января, стр. 2.

[12] Высказывания В. А. Щуко о работе над художественным оформлением постановки пьесы «Азеф» в Большом драматическом театре Ленинграда в 1926 г. — Журнал «Рабочий и театр», 1926, № 13, стр. 11.

[13] Высказывания В. А. Щуко о его работе над оперой «Бал-маскарад» в Театре оперы и балета имени Кирова (бывш. Мариинский) в Ленинграде в 1927 г. — Журнал «Рабочий и театр», 1927, № 11.

[14] Статья опубликована в книге «А. С. Пушкин. Борис Годунов. Постановка Государственного ордена Ленина академического Малого театра», 1938, стр. 41.

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ ИЛЬИН

(1880—1942)

Выдающийся советский архитектор-градостроитель Лев Александрович Ильин родился в г. Тамбове 13(25) июня 1880 года. Отец, Александр Александрович Ильин, был художником-любителем и оказал большое влияние на первоначальное эстетическое, художественное развитие своего сына. В 1897 году Л. А. Ильин приехал в Петербург и поступил в Институт гражданских инженеров. Одновременно с занятиями в институте начал архитектурную практику — работал помощником городского архитектора в родном Тамбове. По окончании института в 1902 году некоторое время, для завершения художественного образования, учился в Академии художеств, в мастерской профессора Л. Н. Бенуа.

В первые же годы самостоятельной работы Л. А. Ильин показал себя активным и талантливым архитектором. Он становится членом Петербургского общества архитекторов и Общества гражданских инженеров. На протяжении долгих лет — с 1902 года и до самой революции — ведет большую общественную работу в этих обществах: участвует в работе конкурсных жюри, избирается в состав правления Об-

щества гражданских инженеров. Все предреволюционные годы Л. А. Ильин принимает активное участие в многочисленных конкурсах, и постоянно его проекты отмечаются премиями *. В 1908 году Петербургское общество архитекторов включает Л. А. Ильина в состав своего комитета по подготовке выставки русской архитектуры на VIII Международном конгрессе зодчих, в работе которого Л. А. Ильин принимает участие. В этом же году Ильин становится от Общества гражданских инженеров членом оргкомитета Международной строительно-художественной выставки, которая организуется в Петербурге. В 1910 году Л. А. Ильин избирается в состав подготовительного комитета, который готовит созыв IV съезда русских зодчих (январь 1911 г., Петербург).

Среди предреволюционных работ Л. А. Ильина особого внимания заслуживают — громадный комплекс зданий больницы имени Петра Великого (ныне имени Мечникова) и архитектура ряда городских мостов — Михайловского (ныне Садового), Пантелеймоновского (ныне мост имени Пестеля), оба у Марсова поля, Народного моста на Мойке у Невского проспекта и Введенского моста у Витебского вокзала.

После Великой Октябрьской социалистической революции Ильин принимает участие в создании Музея города (ныне Музей истории Ленинграда), основанного в 1918 году по декрету, подписанному А. В. Луначарским. Л. А. Ильин был первым директором музея с 1918 по 1935 год. Одновременно он принимал участие в работе Ученого комитета градостроительства при Научном бюро градостроительства Отдела коммунального хозяйства Петроградского

* Соавторами Л. А. Ильина по первым конкурсным работам были архитекторы, выпускники Института гражданских инженеров — А. Ф. Бубырь, Н. В. Васильев, А. И. Клейн, А. В. Розенберг и другие.

Совета (1921—1923). Задачей научного бюро было составление первых предложений по урегулированию плана Петрограда.

В 1925 году Ильин становится главным архитектором Ленинграда и остается на этом посту до 1938 года. Под его руководством разрабатывался первый советский генеральный план развития Ленинграда *, по которому и проводилось фактическое преобразование города на протяжении всех предвоенных лет. Перспективные предложения первого варианта генплана (1933) используются в современном генеральном плане развития города, утвержденном Советом Министров в июле 1966 года, и осуществляются в сегодняшней строительной практике Ленинграда.

По проектам, разработанным Л. А. Ильиным, проводилась реконструкция и превращение в бульварную эспланаду Большого проспекта Васильевского острова и Московского проспекта, озеленение и благоустройство Лиговского проспекта, был создан партерный сквер на стрелке Васильевского острова у здания бывш. Биржи, выполнено оформление стрелки Елагина острова. Л. А. Ильин серьезно занимался и проблемами жилищного строительства: разрабатывал новые принципы застройки социалистических жилых кварталов, спроектировал и построил жилой дом № 79 на Московском проспекте, который ныне взят под государственную охрану как памятник советской архитектуры.

Будучи крупнейшим градостроителем, Ильин вложил немало сил и творческого труда в преобразование ряда городов нашей страны: Петрозаводска, Иванова, Ярославля, Баку и др. Генеральный план развития Баку, утвержденный в 1937 году,

---

* Над генеральным планом города работали: В. А. Витман, Л. М. Тверской, Е. И. Катонин, В. В. Данилов, Е. К. Реймерс, А. И. Дмитриев и другие.

стал основой для кардинального преобразования столицы Советского Азербайджана.

Много сил и времени отдавал Ильин и общественной работе. Он был в числе организаторов Ленинградского отделения Союза советских архитекторов. В 1932 году был избран членом центрального правления союза и его ленинградского отделения.

Л. А. Ильин оставил большое теоретическое наследие — все годы Советской власти он много писал по различным проблемам архитектуры и градостроительства. Его перу принадлежит много важных статей по истории русской и советской архитектуры, по ведущим проблемам градостроения, планировки, роста и формирования городов. Л. А. Ильин был членом-корреспондентом Всесоюзной Академии архитектуры, профессором, доктором архитектуры. Свой труд ученого и пропагандиста Ильин продолжал и в тяжелые годы блокады в осажденном Ленинграде. Он создал уникальную рукопись «Прогулки по Ленинграду», посвященную анализу классической архитектуры Петербурга — Ленинграда.

Лев Александрович Ильин погиб 11 декабря 1942 года во время артиллерийского обстрела, совершая последнюю из своих замечательных прогулок по Ленинграду.

ЭВОЛЮЦИЯ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА [1]. 1921 г.

В настоящее время единственно правильной системой планировки может быть признана та, которая основана на строгом изучении экономических условий существующего или предполагаемого города, его географической и топографической ситуации, климатических условий; на соблюдении необходимых условий рационального удовлетворения жилищных требований. При этом линейное сочетание плана из геометрических или свободных линий является уже производной всех этих данных и объектом искусства, требующим соответственной общеархитектурной теоретической и практической подготовки от составителя плана.

[...] При всех прочих равных условиях тот город окажется во всех отношениях впереди других, который будет рациональнее, вдумчивее, талантливее распланирован; жители его будут больше успевать в своем труде, менее уставать, более ощущать красоту памятников своего города, легче пользоваться местами своего отдыха; с другой стороны, те жилые части города, которые при всех прочих одинаковых условиях будут хорошо спланированы как в смысле системы улиц, так и приемов расположения домов, тоже *всегда окажутся впереди:* жители в них будут иметь больше воздуха, света, они будут здоровее и счастливее, а последнего требовал от города еще Аристотель.

По нашему мнению, два положения являются основными для достижения положительных результатов во внешности городов. Первое, чтобы непременно сохранялась преемственность в характере архитектуры города, в особенности, чтобы части города, вылившиеся в характерный облик, сохраняли его впредь и в новых постройках. Надо понимать, что здания строятся отдельными лицами или поколениями, города же — долгим рядом поколений. Необходимо личное творчество иногда сдерживать в интересах творчества коллективного. Второе, чтобы архитектура жилых домов и вообще домов, составляющих улицы и массу города, была в известных пределах однотипна — тогда площади города, его памятники будут выделяться на фоне их. Чрезвычайная пестрота форм, вызываемая капризом тщеславия, конкуренцией, губит физиономию современной улицы в городе.

[...] Красота и богатство отдельных зданий, давая вклад в архитектуру, еще не делают красивым город, и наоборот, с тактом, гармонично задуманный и выстроенный город и со скромными зданиями может быть красив. Конечно, кроме архитектуры зданий красота города зависит и от умелого использования его местоположения.

[...] Западная Европа и Америка еще до войны[2] ставили вопрос градостроительства в число важнейших общественных вопросов. [...]

[...] Знания в этой области все более кристаллизировались в определенную форму научной дисциплины.

Последствия войны, во время которой строительства почти не было, обострили до чрезвычайности жилищный вопрос, и из вопроса городов сделали его вопросом государства. Ясно, что в ближайшем будущем должен быть сделан сильный скачок в новом развитии этого важного для человечества дела.

Старые красоты Реймса, Лувена, Арраса, Ярославля должны быть восстановлены по-старому, новые города — выстроены по-новому.

У нас все эти вопросы вследствие нашей отсталости еще во много крат острее. Строители ближайшего времени и наши зодчие в широком смысле должны напрячь силы, ибо ждать иностранцев не приходится; мы должны, мы обязаны рассчитывать на свои силы. Методы науки для нас остаются те же, условия нашей страны, ее климат, быт, архитектурное выражение — иные, неизвестные и непонятные, чуждые им. При этом надо сугубо помнить, что теперь придется не столько строить дома, сколько города и даже системы городов, обстраивать губернию, область. В градостроительстве теперь и государству, и коммунам, и городским общинам придется идти рука об руку, помня, что без этого единения ничто не может быть создано.

АНСАМБЛЬ В АРХИТЕКТУРНОМ ОБЛИКЕ ЛЕНИНГРАДА[3]. 1933 г.

Проблема архитектурного ансамбля — одна из основных архитектурных проблем градостроительства. Сравнительно редко города стоят на неровной местности, дающей интересную перспективу и возможность охватить издали весь облик города; гораздо чаще город познается вблизи — отдельными частями; чем характернее эти части, тем больше единства в их построении, тем понятнее архитектурное лицо города, тем разнообразнее и сильнее производимое им воздействие.

Отдельные здания, образуя площадь, создают ансамбль, целостную архитектурную картину — или же стоят каждое порознь, образуя пеструю или безличную смесь; площади, связанные улицами, могут создать ансамбль или не быть ни в какой связи между собой; улицы могут быть случайными рядами домов, тоскливыми коридорами или являть выдержанную систему, создавать архитектурный ансамбль — все эти элементы создают ансамбль города и при постепенном восприятии оставляют в сознании зрителя глубокий след.

Ансамбли в одних случаях создавались постепенно — в городах длительного роста. Таковы старые города Германии, Италии, таковы некоторые наши города или некоторые их части, по преимуществу наиболее старые, как, например, Московский Кремль. Это создание многих веков, живописное сочетание разных стилей и памятников разной силы и значения — сочетание, имеющее свою логику, вытекающую прежде всего из местоположения и рельефа и счастливо найденных масштабов отдельных зданий.

[...] Задачи и средства ансамблевого сочетания различны в каждом случае — иногда уместен и достаточен путь согласования масс отдельных частей, возводимых одновременно или в разное время

(площадь Урицкого). Иногда необходимо полное единство не только масс, но и их обработки, стиля в узком смысле (площадь Островского, театр Росси, его же Публичная библиотека и павильоны Аничкина и Задняя кулиса [4]).

ИЗ РУКОПИСИ «ПЛАНИРОВКА И СТРОИТЕЛЬСТВО ГОРОДОВ» [5]. [КОНЕЦ 1930-х гг.]

Из главы IV — «Архитектурный ансамбль и композиция плана города»

Под ансамблем разумеется такая общность в архитектуре отдельных зданий и такая их пространственная связанность, которая позволяет воспринимать их целостно, как определенный архитектурный порядок.

[...] Как явление постоянное, органическое, создание ансамбля возможно только в условиях социалистического общества. Ансамбль в советских условиях есть высшая и единственно возможная форма архитектурной организации, вытекающая из коллективности устремлений, плановости и организованности строительства в социалистическом обществе.

Основным моментом, отличающим социалистический город от капиталистического, является строгая организованность всех частей и элементов. В социалистическом городе нет разницы, какая имеется в городах капитализма, между центральными районами с богатой, роскошной архитектурой, высоким благоустройством и захолустными окраинами, заселенными городской беднотой и рабочими.

Другим отличием социалистического города является приспособленность его частей и всего города в целом для общественного пользования всех трудящихся. Социалистические кварталы представляют единый организм (а не сочетание отдельных домов, как в капиталистических городах) с общественной системой культурно-бытового обслуживания населения. Улицы и площади являются местом проявления общественной жизни трудящихся в таких размерах и формах, каких капиталистический строй и его города не знают. [...]

Социалистические города формируются не мелкими элементами, как прежде, — жилой дом, а крупными, какими являются кварталы, которые при этом не могут быть такими маломерными, как прежние кварталы [...] Укрупнение этих элементов города и равномерное размещение в нем учреждений культурно-бытового обслуживания делает более четкими композиционные приемы планировки города. Социалистические условия позволяют при композиции города вы-

явить, без стесняющих рамок землепользования, наилучшее сочетание с природой, наилучшее ее использование и максимальное введение ее в город путем широких мероприятий по обводнению, озеленению и т. п.

Социалистические условия в СССР создают впервые возможность не ограничиваться определением общих схем, а осуществлять строительство города в определенном плане очередности, в едином продуманном хозяйственном и техническом плане, являющемся путем к созданию его архитектурного ансамбля.

[...] Ансамбль города становится полноценным только тогда, если на создание его устремлены все достижения современной техники, архитектуры и связанных с ней пластических искусств — ваяния, живописи и декоративных. Периоды великих достижений в градостроении, в ансамбле города — это периоды развития пластических искусств и техники, их синтеза. Это не значит, что обязательно одновременное их использование во всех возможных формах в одном и том же городе. Напротив, необходимо при композиции города опираться на определенный их состав, который способен был бы дать наилучшее выражение архитектурного лица данного города.

Надо помнить, что композиция города, в особенности большого, не застывает на решениях первоначального его проекта. Композиция развивается, детализируется на всем протяжении строительства города. Первоначальный план может быть и должен дать размещение основных доминант, подсказать силуэтизирующие здания, он может наметить их содержание и типы, но он не может полностью диктовать силуэт и венчающую часть всего города. Окончательное слово остается за будущим развитием архитектурного и инженерного мастерства.

[...] Строго продуманное разнообразие во внешности необходимо в облике социалистического города. Множественность типов зданий общественного значения ведет к случайной пестроте, дезорганизует ансамбль. Частая, случайная смена стандартов окон, дверей, высоты этажа нарушает архитектуру улицы, усложняет, а иногда и просто нарушает ансамбль. Однако чрезмерная стандартизация и типизация зданий приводит к однообразию.

[...] Огромное значение в создании ансамбля социалистических городов имеет наличие местной строительной культуры. Без нее ансамбль не может быть индивидуальным, присущим данному городу или городам данного района, связанным общностью хозяйственных и культурных условий. Без нее не может быть полностью и национальной выраженности ансамбля.

[...] Путиловская плита, гранит, штукатурка и хороший местный кирпич определили характер архитектуры Петербурга периода его

зарождения и расцвета. Преобладание определенных материалов чрезвычайно обусловило архитектуру и ансамбль многих городов. Травертин дает тон папскому Риму, мрамор характеризует Пизу, Лукку, Феррару. Белый камень, кирпич и полихромная штукатурка определяли характер старой Москвы. Гамбург дает великолепную культуру кирпича и вообще глиняных стройматериалов: черепицы, поливного кирпича, изразцов и т. д.

Географические условия и строительная культура определяют устройство формы крыш, завершение зданий и тем самым оказывают влияние на силуэт города.

[...] Культурные условия, при близости физико-географических, сильнее национальных условий. Так, во всех городах ислама план, архитектоника и даже во многом архитектурная обработка улиц сходны. Улица ренессанса, обозначая в Европе определенный культурный уровень, сходна в Северной и Средней Италии с Францией.

Географические и культурные условия отразились на народном творчестве в отдельных странах. Так, лесистые районы нашего Севера создали большое искусство резьбы по дереву в обработке наличников, крылец, коньков и проч. Узбекистан и Таджикистан — искусную цветную майолику в обработке стен и др.

Из главы IX — «Градостроительство периода капитализма»

Градостроительство капитализма и империализма в XX веке в метрополии и в колониях с каждым годом все более усиливает концентрацию городского населения, а урбанизация городских центров, стихийное регулирование застройки приводит города капитализма к хаотическому скоплению бесформенных и безличных сооружений.

Самый капиталистический способ производства, базирующийся на частной собственности, узаконивает произвол в застройке городов и не дает возможности вести эту застройку (или перепланировку городов) по единому плану. Самое большее, чего можно добиться в этих условиях, — проведение новой магистрали или создание нового квартала пригорода, но отнюдь не проведение единого плана застройки города.

Таким образом, капиталистические города могут быть перестроены только с уничтожением капиталистического способа производства и всех вытекающих из него последствий — частной собственности, антагонизма города и деревни и т. д., а уничтожение капиталистического способа производства возможно только революционным путем, путем социалистической, пролетарской революции.

[...] Только после пролетарской революции возможно радикальное решение жилищного вопроса и вопроса планировки городов. [...]

АНСАМБЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ ГОРОДА[6]. 1935 г.

Требование ансамбля законно, ибо архитектура имеет совершенно иную среду действия, чем другие искусства. Литературное произведение может быть индивидуальным и по содержанию и по форме; оно остается значительным, полноценным, если только оно актуально, жизненно. Для него не обязательно быть в той или иной связи с другими предшествующими или современными произведениями, оно воздействует самостоятельно.

Архитектурный памятник редко существует и воздействует изолированно. Он находится в определенном окружении. Это окружение, если оно не подчинено идее ансамбля, будет походить на плохо организованную выставку картин, где разнородные картины, повешенные рама к раме, мешают друг другу одним своим соседством и не дают возможности сосредоточиться на какой-либо из них. Здания же всегда находятся в соседстве с другими.

[...] В общей пространственной картине города ансамбль может быть виден с разных точек приближения, разных горизонтов и под разными углами. Не каждый ансамбль может ответить этим требованиям.

В общей картине города ансамбль тогда вполне ценен, когда он производит впечатление с любой точки зрения, как круглая скульптура.

[...] Поэтому, если мы будем рассматривать ансамбли в общей системе города, то они все должны будут удовлетворять двум моментам: находиться в связи между собой и рассматриваться в общей своей совокупности.

[...] Под ансамблем никоим образом нельзя понимать архитектурное создание зданий только на непосредственно видимом пространстве.

В единый ансамбль архитектуры могут и должны включаться целые строительные системы и группы их, которые нельзя охватить одним взглядом. Ансамбль может быть воспринят по частям и все же запечатлеться в памяти как сумма целостных или связанных между собой объектов. Части единого ансамбля должны восприниматься каждая, как ансамбль меньшего порядка, связанный с ближайшими, и как законченно выраженное звено одного пространственного архитектурного целого.

[...] Города и населенные пункты вообще, поскольку они вместе с расположенной между ними территорией слагаются в системы, — должны также являть общий ансамбль.

Ансамбль не является только средством смягчения архитектурной разноголосицы.

В высшем смысле — это усиление архитектурных средств воздействия, превосходящих возможности отдельного архитектурного памятника. Поэтому для достижения ансамбля в облике города необходимо, чтобы общий характер его архитектуры был в той или иной степени однородным, не случайным, вытекающим из всей географической ситуации города, бытовых, социальных и технических его условий.

Архитектура ансамблей — это большая архитектура, требующая выдержки, художественной дисциплины, добровольного подавления художественного эгоизма отдельного автора в пользу общей, коллективной выразительности.

Все это трудные вещи, быть может, и не нравящиеся некоторым архитекторам, — они как будто стесняют. Но они обязательны в нашем строительстве.

[...] Обращаясь от истории к ближайшему будущему — к задаче создания ансамбля в архитектуре советских городов, необходимо прежде всего отметить, что, поскольку советское градостроительство развивается на основе четкого планирования, ансамбль не может «получаться» случайно. Он должен создаваться, организовываться в результате определенной системы мер, гарантирующих его связанность и архитектурную направленность, оставляя таланту, квалификации автора — удачу выражения.

Создавая эту систему мер, необходимо исходить из того положения, что город есть растущий по определенному плану ансамбль — комплекс, состоящий в свою очередь из стройной системы разнообразных, но связанных между собой частных ансамблей-комплексов.

В этой системе ансамблей, основывающихся на планировке города, должны быть исходные ансамбли — как городской центр, линии связи отдельных ансамблей (главные городские артерии, перспективы-эспланады); ансамбли, акцентирующие с разной силой узловые части плана (районные центры, площади, перекрестки и пр.).

В реконструируемом городе исходным ансамблем может быть старый, если в нем заложена достаточная отправная сила.

В иных случаях старые части становятся второстепенными ансамблями или уступают место новым центральным ансамблям.

ПЛАНИРОВКА И АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА[7]. 1935 г.

В работах по строительной реконструкции архитектура, можно сказать, является одним из главных связующих моментов между разными составляющими строительство и огромным самостоятельным

звеном, культурное значение которого в жизни советского общества достаточно высоко оценивается партией и правительством Союза, что показывают все действия их, так высоко поднявшие и архитектурные возможности и архитектора, как профессионала, строителя советской жизни.

[...] Существующий Ленинград (его центральные исторические архитектурно выраженные части) имеет в нашем Союзе достаточную славу цельного, ясного по своей планировочной структуре и архитектурному выражению города и все шире начинает приобретать эту славу в мировом масштабе. Этот его образ определяется архитектурой первых 150-ти лет его роста, по преимуществу как замечательно гармоничное сочетание архитектурных струй барокко и поздней классики. На этой архитектурной основе позднейшие, даже довольно значительные по массе части половины XIX-го и начала XX-го веков являются добавкой, не способной изменить его основного стиля, несмотря на богатство материалов стройки этого периода.

Этот последний период является, однако, весьма поучительным для современности в том отношении, что архитектура в нем, оставаясь в основном в большей части своих зданий не оторванной от духа ленинградской архитектуры в ее лучшем периоде, но являясь лишь более бледной, мелкой, в некоторые периоды и в некоторых объектах начала культивировать прямые пересадки иностранных, чуждых образцов, ставших на архитектурном теле Ленинграда штрихами, нарушающими его частные ансамбли, но не способными развить, обогатить его общий ансамбль, поскольку характер их случайный и множественный. Именно этого следует остерегаться в будущем.

[...] Современное состояние архитектуры в Ленинграде характеризуется следующими явлениями:

Лозунг использования исторического архитектурного наследия, явившийся протестом против бедности художественных средств архитектуры конструктивизма у нас, его оголенности, техницизма, нарочитого аскетизма, был понят представителями архитектуры поразному и дал разные результаты на практике.

Поскольку конструктивизм использует, культивирует новые конструкции, строительные материалы, приемы, — он ценен. Поскольку он переводит конструкции и формы, необходимые, полезные в зданиях одного типа (индустриального) на здания другого — жилого и общественного, — он уже вреден, создавая своеобразную обезличку.

Поэтому откинуть в сторону все его достижения, не использовать все его возможности и броситься к механическому использованию

всего исторического арсенала является другой крайностью, может быть, еще худшей.

Современные жилые здания ни по конструкции (основная — кирпичные стены), ни по основным требованиям не так разнятся от прогрессивных довоенных, как здания промышленного характера. Задачей современной архитектуры является быть правдивой во всех случаях, во всех типах ее сооружений, не навязывать им формальной обезлички, сегодня «конструктивизма», завтра «историзма».

На практике архитектура последних двух лет в Ленинграде не представляет, в большей своей части, определенной обоснованной картины развития, связанной с предыдущими историческими периодами. Несомненно, в ней много исканий, но искания эти пестры и не всегда оправданны.

Желание отойти от многоэтажного, но специфического языка конструктивизма и найти выразительный архитектурный язык заставляет наиболее темпераментных авторов идти по пути излишнего монументализма и упрощенчества и к утрированной модернизации форм. От этого не свободны и самые крупные из мастеров.

[...] Такое тяготение к «выразительности», «полнокровности», «силе» приводит авторов к заслону содержания здания архитектурными аксессуарами, к полной — иногда — диспропорции между объемом декоративного материала и конструктивного (в буквальном смысле, например, трехчетвертные колонны в два-три раза толще стен и т. п.) и несомненной излишней дороговизне здания, ибо эта «богатая» архитектура хороша, когда она качественно выполнена, а в таком выполнении это обходится дорого.

[...] Особой категорией является стремление дать связь с историческими ленинградскими стилями, барочного или классического толка.

Считая вполне возможным и желательным такой «исход» от прошлого, надо констатировать прежде всего трудность этого пути, обязывающую дать автору дальнейшее развитие, современную модификацию принципов этой архитектуры, а не поверхностную утрированную модернизацию и не позволяющую авторам давать прямые воспоминания определенных ярких образцов петербургской архитектуры, например башни Адмиралтейства и т. п. В действительности, в ряде крупных проектов можно видеть и вульгаризацию форм и опасные заимствования целых мотивов. Последним оттенком является полное или почти полное повторение некоторыми архитекторами самого старшего поколения, вполне еще до револю-

ции определившимися, проектировок в стилях, ими культивировавшихся ранее.

Когда этот характер определяется желанием продолжить начатый комплекс, это не только допустимо, но и почти обязательно, когда это согласно с характером окружения — это допустимо. Но в остальных случаях этот оттенок не имеет общей почвы и выглядит устаревшим индивидуализмом.

Последним очень важным, неположительным признаком всех проектировок является их малая обусловленность в выборе характера, в определении модуля и т. п. Архитекторы все еще проектируют здания или, иногда, в последнее время комплексы, вне специфики места, вне возможной общей связи с обликом района и — через него — архитектурой города в целом.

[...] К положительным явлениям, или тенденциям, надо отнести тех авторов или те действия авторов, когда они углубленным использованием достижений прошлой архитектурной культуры обогащают архитектонику современных объектов, диктуемую нашей ленинградской современностью, ее техническими возможностями, ее социальными заданиями, ее духовными потребностями, а не декоративным только путем.

Такие явления есть, хотя они и не преобладают, что естественно, ибо такой путь самый трудный. Если на этом пути мастера ставят задачи ответить местным требованиям, связаться с ленинградской традицией, чутко подхваченной, то этот путь — самый продуктивный для архитектуры Ленинграда.

[...] В творчестве многих ленинградских мастеров есть индивидуальные черты, свойственные всем их проектам, несмотря на перемены курса и сменность художественных мотивов (характера), которая дает им право на свое слово. В архитектуре Ленинграда оно должно оставаться и в дальнейшем, но есть другой признак, объединяющий некоторых, не всех из них, — это известная уравновешенность, спокойствие архитектуры, которое уже привязывает их к традициям Ленинграда. Сохранение и развитие этого качества важно для успеха. Вторым моментом является отменение произвольности в подходе к трактовке своей архитектуры в разных условиях места — подчинения себя ансамблю. Это не мешает авторам в рамках определенных установок быть ведущими, создавать частные ансамбли. Даже весь ленинградский коллектив архитекторов, строя ансамбль Ленинграда, должен воспитать в себе умение качественно и единообразно выравнивать и находить общий курс.

[...] Современный город, и в частности Ленинград, велик, больше старого; быть одиночкой в массе будущего Ленинграда опаснее, чем

в прежнем Ленинграде. Одиночки приведут к разноголосице, способные к коллективности (в разумных, не обезличивающих рамках) создадут ансамбль архитектуры Ленинграда.

ВЫСТАВКА «АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА ЗА 18 ЛЕТ»[8]. 1936 г.

Москва всегда по сравнению с Ленинградом была более экспансивной в вопросах искусства. Связь с архитектурной традицией в работах ленинградцев ощущалась сильнее, и это сказывалось в проектах, характеризующих архитектурное строительство города Ленина в первые годы восстановительного периода.

[...] Для периода увлечения конструктивизмом очень характерен почти полный отказ от средств скульптуры и живописи. Оголенная конструкция, в которой материал получал абстрактную трактовку, а поверхность приводилась к наиболее плоскостному выражению в соответствии с общим увлечением геометризмом, не могла принять все богатство пластических и цветовых нюансов скульптуры и живописи. Общее распространение получили чрезвычайно ограниченные приемы внешней обработки поверхности и объемов архитектурных сооружений.

[...] Последующий период обращения всей архитектурной общественности к более полноценным, отвечающим нашей эпохе архитектурным образам на выставке представлен наиболее полно. Проекты этого периода резко отличаются от предшествующих работ виртуозной иной раз техникой их исполнения.

[...] Культура архитектурного рисунка ленинградцами не забыта, она воспринята и молодым поколением архитекторов, но иногда эта эффектная подача проекта отвлекает внимание от архитектурного содержания и целей. Художественному выполнению проектов должно отвечать выполнение работ в натуре. Между тем только на стендах архитекторов Левинсона и Фомина по фотографиям с дома Ленсовета на Карповке с удовлетворением убеждаешься, что культура выполнения здесь, возможно, даже на более высокой ступени, чем культура графической подачи проекта.

Очень характерным и положительным явлением современной нашей практики проектирования является введение моделей, одинаково важных для искания масс и деталей формы.

[...] Наиболее распространенным объектом в это время является жилой дом и квартал. В области жилого строительства определились три типа зданий: каменный дом-квартал или часть квартала, дом-усадьба, заключающий незастроенную часть уже существующего квартала, и дома повышенного типа, занимающие в городском ан-

самбле место, которое обязывает их трактовать почти как общественные здания.

Сооружения первого типа наименее распространенны [...] Более распространен пока второй тип жилого здания — дом-усадьба, в будущем обреченный на отмирание.

Работа над такими объектами открывает архитектору возможность усовершенствования, облегчая переход к проектированию целых кварталов. Архитектор при этом должен согласовать свой проект с уже существующим ансамблем квартала и улицы. Это очень трудная даже для опытных мастеров задача.

[...] У Троцкого избыток сил. Поэтому архитектура его ярка, но не всегда дает четкий образ. Средства выражения у него меняются не по теме, а в зависимости от его творческого настроения.

[...] Чувство форм, сила архитектурного выражения, легкость и разнообразие в рисунке и во всех средствах передачи своих мыслей присущи как никому — Л. В. Рудневу. [...]

АРХИТЕКТУРА МОСКВЫ И ЛЕНИНГРАДА[9]. 1940 г.

Современная архитектурная мысль в своем развитии должна идти от композиции города к его деталям. В историческом прошлом греки, например, в эпоху классики создали типы отдельных зданий, храмов, театров, стадионов; обращая затем в период эллинизма основное внимание на жилье, на квартал, на улицу, на город в целом, они создали его органическую композицию.

Нам приходится решать эти две задачи наново и одновременно. Мы строим здания нового типа, начиная от жилья, и в то же время параллельно создаем новый тип города. В социалистических условиях мы не можем идти только по пути изучения и воспроизведения старых приемов в области градостроительства и архитектуры отдельных зданий. Изменяются масштабы города, изменяется его жизнь, архитектурные восприятия — значит, должны измениться и способы архитектурных решений во всех проявлениях градостроительной практики.

Мы ищем наш стиль. Поиски нового стиля должны исходить из композиции города; отсюда следует, что мы должны не только оглядываться назад и знать прошлое, но и не быть в его подчинении, а ставить это прошлое себе на службу. Мы должны опираться на историю и смело смотреть вперед, руководствуясь нашей великой действительностью, ее запросами, потребностями, интересами. [...] Мы должны искать образ современной архитектуры, исходя из архитектоники нашего города, и этот образ уже начинает слагаться. Новая

глава архитектуры Ленинграда территориально должна занять очень большое пространство. Не нужно робеть перед великим архитектурным прошлым.

[...] Мы считаем первый путь — преемственного улучшения, развития типов — основным в образовании стиля эпохи.

Кроме жилых и общественных уникальных сооружений в современный городской ансамбль входят и здания обслуживающей сети — школы, детские дома, ясли, бани и т. д. В строительстве и архитектуре этих зданий наша практика идет по пути применения типа, стандарта. Стандарт и тип в разумных, творческих руках не враг ансамбля, а его помощник.

[...] Общее понимание градостроительных задач, задач ансамбля за последние годы выросло и усложнилось, становится достоянием не единиц, а многих. Лучшее понимание ансамбля города в целом влияет на отношение к трактовке архитектуры.

[...] По вопросам творчества, создания ансамбля нужно практиковать не спорадический, а систематический обмен мнениями. Необходимо поскорее зафиксировать теоретические положения, основы понимания ансамбля не вообще, не только в плане исторического опыта, а на основе нашей практики. Необходимо путем конкурсов, прибегая иногда даже к повторным, выявлять главнейшие конкретные моменты нашей практики. Необходимо развить во всех направлениях склонность работы над типом и стандартом как непременным элементом ансамбля.

[...] Единство архитектурного фронта не представляет нивелировки, а предполагает полноценное выражение индивидуальности. Вспомним, например, что Росси и Стасов, почти современники, работали в одном стиле и все-таки были отличны. Более того, Росси настолько модифицировал свои замыслы, что в одно и то же время создавал работы разные по оттенку стиля. Новаторам наших дней следует это помнить и, обобщая свои позиции, вместе с тем разнообразить каждому свое умение. [...]

АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА И РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА [10]. 1940 г.

Говоря о национальных чертах архитектуры, нередко забывают о территориальных рамках или иных моментах, определяющих самое развитие национальных форм искусства. В архитектуре для многих прежде всего возникают представления о национальной архитектуре Грузии, Армении, менее отчетливо — Азербайджана, достаточно ясно об искусстве среднеазиатских республик — Узбекистана, Таджики-

стана. В то же время у нас были и будут споры о том, что понимать под национальной архитектурой Украины, и совсем почти не говорится о национальной архитектуре Белоруссии. И почему-то позже других внимание архитектурной советской общественности обращено к вопросу о национальных чертах русской архитектуры. Многие до сих пор склонны видеть в ней лишь формы, характерные для искусства Московской Руси или искусства Владимиро-Суздальского и, наконец, Киевско-Новгородского. Тем самым как бы устанавливается положение, что после так называемого искусства «Московии» русское искусство как национальное перестало существовать.

В результате этих странных суждений является весьма распространенным определение искусства архитектуры так называемого петербургского периода (терминология И. Грабаря и нескольких других авторов) как периода не русского, а «европейского».

Национальное выражение в архитектуре есть один из жизненных моментов, отражающих комплекс определенных идей, чувств и вместе с тем сильнейшим образом определяющих лицо городов.

[...] Для ясности хочется сказать, что рядом с термином и понятием «национальное», необходимо поставить «местное» или, выражаясь иначе, «локальное». Выражение русского национального искусства, например на севере Европейской части или в историческом Верхнем Поволжье (Ростов, Ярославль, Горький), может иметь различия в пределах общих национальных черт. Вспомним архитектуру Петербурга и Москвы в XVIII и XIX веках: имея много общего и отличаясь от современной им французской или немецкой, архитектурные облики этих двух городов заметно разнились друг от друга.

В искусстве, и в архитектуре особенно (а архитектура есть искусство, произведения которого не перемещаются, они связаны с территорией непременно), местное выражение имеет такое же право на существование, как и национальное. [...] И поскольку всякое обезличивание в искусстве, как и во всем прочем, есть подавление живых соков, приводящее к вырождению, — наличие местного и его выявление в национальных рамках, соответствующих историческому периоду развития культуры, необходимо. Это положение не находится ни в каком противоречии со стремлением к единому стилю эпохи, как явлению положительному и характеризующему развитие и закрепление известных форм искусства на определенном широком пространстве, в определенный период времени.

Совершенно ясно, что всякое развитие экономических связей ведет к сближению культурному, к взаимопониманиям, к выработке общих приемов и типов в искусстве. Но надо тут же прибавить, что это сближение желательно и возможно лишь в пределе — выражаясь математически, — но невозможно и необязательно вполне и во всех

искусствах, прежде всего в архитектуре, по уже отмеченным причинам. Нивелировка — единый на огромных пространствах, тем более *во всем мире*, архитектурный стиль — ненужен, нелеп, невозможен.

[...] Но архитектуру — в смысле образцов отдельных зданий — нередко, начиная с середины XIX века, стали экспортировать и импортировать, то есть пересаживать без модификаций, безлично. Кроме вреда для искусства это на месте ничего не дало. Это лишний раз подтверждает глубокую мудрость определения: социалистическое по содержанию и национальное по форме.

[...] Несмотря на относительную международность, Петербург — Ленинград всегда был и оставался подлинно национальным русским городом, и это отражалось и в его архитектуре.

[...] Понятие «национальный стиль» во многих искусствах и в архитектуре имеет очень много условностей и оттенков. Генезис национального стиля — от полной самобытности к частичной и до подавляющего заимствования с переработкой — бывает разным, но это не изменяет самого права на определение стиля как национального.

[...] Ленинград, как уже сказано, город многих влияний в архитектуре и построен мастерами многих национальностей, но русскими прежде всего. Русские мастера создали ряд ведущих зданий в условиях сильнейшей творческой конкуренции пришлых собратьев по искусству, мастеров старейших поколений, у которых они многому научились. Но это не помешало русским зодчим иметь свое собственное творческое лицо.

[...] Петербург основан в момент, когда политические формы и архитектурные одежды Московской Руси, завершившие древнее, несколько обособленное, сильнее смотревшее на Восток, чем на Запад, развитие культуры и искусства, обветшали. Это чувствовалось и до Петра, но Петр, как известно, решительно обернулся к Западу.

С тех пор русское искусство не могло быть иным, как идущим в ногу с западным. Но это совсем не означает, что национальное искусство было отброшено и заменено чужим, западным.

Самое первое деловое строительство в новорожденном Петербурге повторяло формы тогдашнего московского, нарышкинского, голицынского: это дома-хоромы, довольно грубые по массам и без украшений, или с затейливыми фронтонами и другими украшениями барокко, по-московски несколько пряничного оттенка. [...]

[...] Но не только эти истинно национальные, идущие из Москвы традиции в цветовом колорите и в фактуре поверхностей зданий имели место в Петербурге, были и структурные — архитектонические и планировочные — исконные приемы.

[...] Возвращаясь к лучшим временам петербургской архитектуры, надо отметить неоклассицизм, ампир и его мастеров, отличных от

французских эквивалентов и от немецких. Разберите ордер петербургских домов, найдете ли вы вполне точное подобие в Париже, Берлине, где угодно на Западе?

[...] Тот, кто много поездил по Европе, всегда скажет, что Ленинград ближе к коренным русским городам, чем к европейским, всем своим существом — широтой планировки, простором, иным масштабом зданий, иным соотношением высоты зданий и ширины улиц и площадей, несмотря на действительно новые принципы его планировки.

Поэтому мы утверждаем, что лицо петербургской архитектуры есть лицо национальной русской архитектуры XVIII и XIX веков (если не говорить о XX веке), хотя несколько иное в своем характере по местным и историческим условиям, чем лицо архитектуры Москвы того же времени.

ТВОРЧЕСТВО ЛЕНИНГРАДСКИХ АРХИТЕКТОРОВ [11]. 1940 г.

[...] Мне кажется, что основным в нашем, так сказать, архитектурном сознании должно быть преобладание идей города, его архитектуры в целом над идеей отдельных зданий. Прежде всего мы должны ясно уяснить себе общую архитектурную концепцию города, а потом уже переходить к ее элементам, которые находятся, вернее, должны находиться, в тесной взаимной связи.

Когда мы говорим о творчестве того или иного архитектора, необходимо оценивать не только и не столько то, как он решил свой дом, свой участок, а в какой степени он умеет «войти» в общий архитектурный комплекс улицы, города. Суть вопроса не в творческом самочувствии отдельных авторов, а в их творческом взаимопонимании и их общих устремлениях.

Греки античности создали отдельные прекрасные элементы города — храмы, театры, стадионы и т. д. Но на следующем этапе уже эллинизм поставил и решил наново вопрос о городе в своем понимании, в рамках тогдашних представлений. У нас, в сравнении с предыдущей эпохой, быстро меняется представление о городе, о его величине, о его характере. Средний масштаб его элементов до того вырос, что мы сейчас в нашей градостроительной практике не можем оглядываться, скажем, на античный Рим. А ведь Рим тогда забежал на тысячелетие вперед. Даже Париж XVIII и начала XIX века, этот единственный город, который монументальные традиции в области архитектуры сумел донести до наших времен, и он не может во многом служить нам примером.

Мы должны создать концепцию нашего города и в социальном, и в техническом, и в архитектурном отношениях наново. Восприятие города коренным образом меняется. Не может не меняться наше отношение к архитектуре, к ее пониманию, к ее мерилам, критериям. Знание прошлого для нас, конечно, обязательно, как культура, расширяющая кругозор для лучшего понимания настоящего, как основа мастерства. Но дальше нельзя пользоваться одними старыми образцами, хотя бы они были прекрасны. Они годны были для своего времени и только в известной степени для нас, причем не как образцы, а как отдельные архитектурные приемы. И еще больше приемов, способов нужно создавать нам вновь. Понятие ордера, например, в наши дни меняется и необычайно расширяется — ордер дома, ордер улицы и т. д.

Вследствие увеличивающихся открытых пространств в наших больших городах наряду с вечным вопросом о впечатлении от деталей зданий вблизи и ракурсе повелительно встает вопрос о фронтальном восприятии зданий на большом расстоянии, о сочетании требований декоративности, четкости на расстоянии с четкостью и пропорциональностью вблизи, о действии цвета на расстоянии, о совместном воздействии пропорций и перспективы во все большей их сложности и т. д. Мы ищем стиль и стараемся найти его в отдельном здании. Но он не может создаться иначе как стиль наших городов, стиль комплексов разных ступеней, а не только их элементов, как стиль современной советской архитектуры. Это должен быть стиль почвенный, не оторванный от культурного наследия прошлого, но обязательно смотрящий в будущее. Мы должны изучать старое, опираться на его лучшие элементы, но создавать новое, исходя из нашей действительности, смело идя вперед. [...]

ПРОГУЛКИ ПО ЛЕНИНГРАДУ [12]

У Зимнего дворца

Можно восхититься и позавидовать тому, как история, случай и гений архитектора определили ансамбль и гармонию: они здесь [13] выразились в противоположных стилях двух зданий, двух фронтов лучше, чем это могло бы быть при единстве стиля.

Это проистекало от единства масштаба и взаимно дополняющей архитектоничности.

Единство масштаба прежде всего определило само время, почти столетие, когда этапами слагалась площадь; хватило внутреннего содержания зданий для заполнения их мощными этажами, а пло-

щади — целыми километрами корпусов, соединенных в громады Зимнего и двух зданий штабов. Только ансамбль Лувра в Париже, площадь Петра в Риме могут похвастаться подобным же размахом, в котором скупость была исключена.

В большинстве, и до того и после, площади организуются доминантой крупного масштаба — ратушей, зданием парламента, собором, который противопоставляется малым масштабам элементов остальных частей. Никто не скажет, что этот прием не плодотворен, он естествен и доступен прежде всего. Но когда история позволяет или попустительствует модным капризам людей, как у нас в петербургской архитектуре в ее золотой век, — создаются ансамбли из менее доступных слагаемых, из зданий-гигантов, обнимающих площадь.

От Эрмитажа к Марсову полю

Кваренги в постройке Эрмитажного театра несомненно был если не под влиянием, то под обаянием Андреа Палладио. Едва ли после его театра Олимпико в Виченце можно найти что-нибудь более цельное в духе римского наследия, чем интерьер амфитеатрального зала — Эрмитажного театра Кваренги. Зал невелик. Но великолепна обработка стен полуколоннами коринфского мрамора, как это вошло в обычай еще в Риме со времени барокко, просты ниши, превосходны потолок и обработка импостами и архивольтами окон.

Все вместе сообщает залу несказанное величие. Это один из прекрасных примеров магии соотношений. Статуи в нишах не римские и не ампирные, в них мягкость XIX века без жеманности французов. Партер, в котором ни одно место не выделено, почти демократичен, но смотрит на сцену, размеры которой и роскошь были масштаба самых больших театров. И в этом сказывалась изысканная скромность роскоши, которой щеголял век. [...]

Дворцовая площадь

Колонна — едва ли не лучшее, что оставил Монферран. Какая ирония судьбы! Огюст де Монферран, приехав в Россию, оказался строителем монумента в честь победы русского народа над французским императором Наполеоном.

Не будучи первоклассным архитектором, отнюдь не гений, Монферран все же уникальный градостроитель высокой культуры, вкуса. У него не хватило таланта, и в особенности знаний, чтобы поставить Исаакиевский собор в ряд первостепенных мировых произведений. Но сил было достаточно для создания памятника такого рода, как

наша колонна. Надо отдать справедливость Монферрану, он не ошибся в главном — в масштабе памятника по отношению к площади, к окружающим зданиям — в высоте колонны и ее массе. Колонну нельзя ни увеличить, ни уменьшить. Сегодня, когда она так ясно выделяется от первой ступени своего основания до конца креста, это особенно чувствуется. Монферран сумел в этом типе памятной колонны, не раз повторявшемся после первого образца — Траяновой колонны в Риме, — дать свой вариант, который в общей трактовке, в соотношениях частей стоит рядом с прототипом и лучше, чем колонна Антонина в Риме и Вандомская (Наполеонова) в Париже.

У Адмиралтейства

Как хорошо было бы, если бы вечно меняющаяся жизнь, вечная смена требований не сопровождались потерями культурных ценностей. Не одни войны губят постройки города. В ответ на рост требований или прихотей, вкусов порой уничтожают сегодня то, что создано вчера.

Как заблуждались те, кто не видел в ампире ничего, кроме имитации античности. Мы отдаем все лавры Ренессансу и лишь остатки их бросаем ампиру. Между тем в ампире, пожалуй, сильнее всего в ампире русском, новая волна античного понимания пластики освободилась, вернее, полностью забыла о влиянии готизма, чего не было в раннем Ренессансе, что быстро промелькнуло в высоком Ренессансе и исчезло лишь в барокко, отходящем от духа античного. Ни французская струя ампира — несмотря на Давида, ни итальянская — несмотря на Канову, не смогли создать ничего столь искреннего и непосредственного, как петербургский и московский ампир — в работах Воронихина, Захарова, Росси (в Петербурге), Бове, Жилярди (в Москве).

Фонтанка

Аничков мост. Кони Клодта сделали его единственным. Здесь скульптор Клодт, скромный художник, достойнейший труженик и человек, поднялся выше себя, выше своей эпохи в своем деле. Дал почти гениальное.

Это не античные кони. Это орловские рысаки или военногвардейские кони в сопровождении русских по типу юношей коноводов. Они понятны, эти молодые, полные сил русские укротители русских коней — так верно, хотя и с некоторой идеализацией изображенные немцем... Хорошо, что они стоят невысоко, величина их как раз в меру для моста и не скрадывается для зрителя.

Клодт — реалист. В этой работе он сумел пойти выше скульптурной позитуры своего времени (в памятнике Николаю I он, напротив, во власти позы гарцевания). Кроме того, он хорошо продумал связь своей композиции со смыслом моста. Поэтому его кони единственно хороши именно здесь, несмотря на неоднократные повторения в Кузьминках в Москве, Берлине, Неаполе.

Аничков мост очень хорош по сочетанию материала, по размерам камней. Как, например, хорошо, что пьедесталы скульптур — целые монолиты, тротуар составлен из громадных, более двух метров, гранитных плит, идущих через всю его ширину. Хороши соотношения ширины и длины моста, его малый подъем, почти удовлетворяющий требованиям современного транспорта.

Люблю я этот перекресток Невского — он лучший на протяжении всего проспекта, он оживлен всегда, даже в суровую зиму, когда Фонтанка подо льдом. Скульптуры тогда выделяются силуэтом на помертвевшем фоне, иногда они причудливо занесены снегом. Они совсем прекрасны, когда покрываются вместе с металлическими перилами и гранитом сплошным бархатом.

Улица Халтурина и канал Грибоедова

Мало бывает творений без терний, в особенности в архитектуре, искусстве наиболее практическом, по мнению некоторых, даже прикладном. В Петербурге многие значительные сооружения связаны когда с драмой, когда почти с трагедией. Для Воронихина строительство Казанского собора было в конце концов большой драмой, почти трагедией.

Воронихин был талантливее, искуснее во всех отношениях, тоньше Монферрана — художника во всех смыслах по сравнению с ним второсортного, но в такой же степени более счастливого. Первый, будучи строителем такого сооружения, как Казанский собор, не допускался непосредственно в занятия Строительной комиссии, несмотря на то, что ее председателем был его друг и покровитель — барон Строганов. Воронихин умер почти сраженный неудачей, неудовлетворенный. Монферран же имел и личный доступ к императору. Монферран умер в холе и максимуме почета. Таковы произведения и судьбы их авторов.

Воронихин — один из тех зодчих, которых нам надо изучать. Это подлинно русский архитектор и глубоко русский человек, достигший вершины мировой культуры в своей области. Это был несомненно мечтатель, поэт в своем деле. Об этом говорит и его автопортрет и его прекрасные рисунки, где он выказывает себя как тонкий рисовальщик архитектуры, тонкий знаток пейзажа, растительности, как

легкий, изящный композитор. Но это не мешало ему быть умелым конструктором — сравните легкость конструкций Казанского с излишествами хотя бы в пилонах Исаакия.

Воронихин много достиг, создавая Казанский собор — этот храм русской победы над вторгшимся в Россию Наполеоном. Собственно, Казанскому следовало бы быть территориально ближе к Дворцовой площади, к Александровской колонне. Об этом еще раз думаешь, стоя внутри собора у обнесенной решеткой могилы Кутузова.

Скромность могилы победителя Наполеона импонирует — ей далеко до достойной, но помпезной простоты саркофага Наполеона в парижском Доме инвалидов. В надгробии Кутузова, вернее в его отсутствии, тот же дух, что в знаменитой надписи на полу Благовещенской церкви в Лавре: «Здесь лежит Суворов». В этом наша поза — поза русская.

примечания

[1] Журнал «Коммунальное хозяйство и строительство», 1921, № 1. Издание этого журнала было осуществлено по инициативе председателя Петроградского Совета коммунального хозяйства Л. М. Михайлова — второго после М. И. Калинина городского головы Петрограда. В подготовке материалов номера приняли участие сотрудники Совкомхоза, в том числе Отдела градостроительства и его ученого комитета, членом которого был Л. А. Ильин — директор созданного в 1918 г. Музея Города. Вышел только один номер этого журнала.

[2] Здесь и далее имеется в виду первая мировая война 1914—1918 гг.

[3] Журнал «Архитектура СССР», 1933, № 5, стр. 9—11.

[4] По-видимому. Л. А. Ильин имел в виду фасады зданий, завершающих площадь Островского со стороны улицы Росси, которые действительно воспринимаются в виде скромной задней кулисы для величественного и парадного объема театра.

[5] Рукопись была написана в конце 1930-х гг. в процессе подготовки материалов к учебнику «Градостроительство», который готовила к изданию Академия архитектуры СССР. Вместе с Л. А. Ильиным над будущей книгой работали А. В. Бунин, Н. Х. Поляков и В. А. Шквариков. Это была первая за годы Советской власти попытка создать историю мирового градостроительства. Книга увидела свет после смерти Л. А. Ильина, в 1945 г.

[6] Журнал «Архитектура СССР», 1935, № 5, стр. 41—50.

[7] Рукопись написана в момент начала работы над новым вариантом генерального плана развития Ленинграда, основывавшемся на установках партии и правительства и решении Объединенного пленума Ленинградского областного и городского комитетов ВКП(б) и Ленсовета от 10 августа 1935 г. Рукопись хранилась в секторе архитектуры и планировки Музея Города. Ранее не публиковалась.
В настоящее время хранится в архиве Музея истории Ленинграда (архив Музея Города, дело № 31).

[8] Журнал «Архитектура СССР», 1936, № 7, стр. 27—35. Выставка «Архитектура Ленинграда за 18 лет» была открыта в марте 1936 г. Создание ее было частью подготовки ленинградской архитектурной общественности к I Всесоюзному съезду архитекторов.

[9] Журнал «Архитектура Ленинграда», 1940, № 3, стр. 5—13.

[10] Журнал «Архитектура Ленинграда», 1940, № 2, стр. 45—50.

[11] 22—24 апреля 1940 г. в Москве состоялась творческая встреча архитекторов Москвы и Ленинграда, организованная правлением Союза советских архитекторов СССР. В программе встречи было два доклада: «Творчество московских архитекторов» (докладчик А. В. Власов) и «Творчество ленинградских архитекторов» (докладчик Л. А. Ильин).

Во время встречи была развернута большая выставка проектных работ, отражавшая творческую практику московских и ленинградских архитекторов. Эта встреча, по существу, вылилась в широкое совещание, на котором представители двух крупнейших коллективов советских архитекторов не только обменялись опытом своей практической работы, но и подняли ряд больших принципиальных творческих вопросов советской архитектуры. Материалы встречи опубликованы в сб. «Творческие вопросы советской архитектуры», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940.

[12] До фанатизма влюбленный в родной город, великолепный его знаток, Л. А. Ильин в неимоверно трудных условиях блокады вел записи о Ленинграде и его архитектуре, по-новому воспринимал его гордую и строгую красоту. Так родились «Прогулки по Ленинграду» — труд, отражающий величие духа советского зодчего, до последнего вздоха думавшего о трудной, но прекрасной исторической судьбе своего родного города, города-солдата, города-героя. «Прогулки по Ленинграду» — не исследование, не дневник, не мемуары. Это раздумья о городе, связанные единством темы, места и времени. Это анализ исторических путей развития неповторимых по своей красоте ансамблей города, его улиц и площадей.

«Прогулки по Ленинграду» состоят из отдельных глав, посвященных конкретным комплексам. Работа опубликована в 1970 г. в ряде номеров ленинградского журнала-газеты «Строительный рабочий».

[13] Речь идет о зданиях Зимнего дворца и Штаба.

ГРИГОРИЙ БОРИСОВИЧ БАРХИН

(1880—1969)

Доктор архитектуры, профессор, член-корреспондент Академии архитектуры СССР, заслуженный деятель науки и техники РСФСР Григорий Борисович Бархин — один из крупнейших зодчих, с именем и деятельностью которого связан период становления советской архитектуры.

Г. Б. Бархин родился в Перми. Детство провел в Забайкалье в маленьком рабочем поселке при металлургическом заводе, основанном Петром I. Десятилетним мальчиком он начал работать самоучкой-чертежником и рисовальщиком заводской конторы. Заметив его способности к рисунку, Общество сибиряков послало его учиться искусству в Европейскую часть России и на протяжении всего времени учения давало стипендию.

В 1907 году Григорий Борисович успешно окончил Петербургскую Академию художеств по классу архитектуры. Обучение в Академии было классическим по духу и по форме. Но уже на дипломной работе Бархина — «Некрополь близ столицы» — проявилась неудовлетворенность канонами проштудированных стилей. Григорий Борисович выполнил развитый храмовый комплекс в характере народной архитектуры

Грузии. Здесь интересно, что Бархин с самых первых шагов отказался от рутинных путей. Вместе с тем там, где это нужно было — в работах для Москвы над интерьерами Музея изящных искусств, — Григорий Борисович показал себя знатоком исторических стилей. Он много и превосходно рисовал — портреты и пейзажи.

Бархин работал и в характере раннего русского классицизма (усыпальница Юсупова, корпуса Московского университета, ряд деталей и обелиски Бородинского моста и т. д.).

Уехав в Иркутск, Бархин много работает в неоклассицизме и в так называемом «русском стиле», пробуя уйти от сковывающих традиций «академической» школы. В первые годы мировой войны проектирует и строит ряд военных заводов. Работа над архитектурой промышленных зданий дала серьезную базу Бархину в его изучении функции и конструкции как основ зодчества.

Вернувшись в 1919 году после первой мировой и гражданской войн, участником которых он был, в Москву, Бархин с энтузиазмом включается в огромную работу по восстановлению разрушенного хозяйства страны. Он занимается реконструкцией больничных зданий Москвы, проектирует жилые дома для рабочих Сормовской гидроэлектростанции, рабочий поселок на 12 тысяч жителей близ Мытищ и др. В 1922—1923 годах пишет две книги, посвященные жилищному строительству. — «Рабочий дом и рабочий поселок-сад» и «Современное рабочее жилище». В них видна тенденция рассматривать дом как часть комплекса, связанного с градостроительным и природным окружением.

Начиная с 20-х годов Григорий Борисович в течение 25 лет работал совместно со своим сыном Михаилом Бархиным. Это было

время широкого и всеобъемлющего поиска. Содержание архитектуры стало иным, и следствие могло быть одно — выработка новых принципов построения архитектуры, ее теории, эстетики, структуры и тектоники, ее композиционных приемов. Творческие проектные работы и теоретические взгляды Григория Борисовича очень тесно связаны. Им свойственны искренность, принципиальность и убежденность, без чего Бархин не мыслил ни настоящего искусства, отвечающего времени, ни существенного раскрытия теоретических проблем. Его суждения ярки и эмоциональны. Книги, выступления, статьи, автобиографические записки дают представление и материал для суждения об основных этапах развития архитектуры и о людях, с которыми он сталкивался вплоть до 70-х годов. Он пишет о своих учителях по Одесскому художественному училищу — Иорини, Ладыженском, Костанди, Шмидте, о профессорах Академии художеств Г. И. Котове, А. Н. Померанцеве, Л. Н. Бенуа, Г. А. Косякове, об архитекторах Р. И. Клейне, И. А. Фомине, В. А. Щуко, И. В. Рыльском, о художниках И. И. Бродском, М. Б. Грекове, Н. И. Фешине и о многих других. С глубиной и тонкостью высказывается Григорий Борисович об их мастерстве, о своеобразии их душевных и творческих особенностей.

Необходимо остановиться на главных архитектурных и градостроительных работах — проектах и постройках Бархина, так как вне их трудно правильно характеризовать и понять теоретические высказывания зодчего, вся деятельность и мировоззрение которого неразрывно связаны и во многом определены этой его творческой деятельностью. В 20-х и 30-х годах Бархин очень активно и успешно выступал на конкурсах, где могли свободно проявляться новаторские черты его творчества.

Наиболее характерные проекты Бархина иллюстрируют метод работы и линию развития этого своеобразного мастера. Конкурсный проект Народного дома для г. Иваново 1924 года получил первую премию; по композиционному приему и связи всех групп клубных и театральных помещений он надолго определил трактовку зданий такого рода. Архитектура проста, предельно функциональна. Складывался новый образ общественного здания, лаконично выраженный в контрастах глухих стен и стекла, в сопоставлении кубических и цилиндрических форм, в четком объемном построении. Во Дворце Труда для Днепропетровска произошло углубление идеи демократизации театра путем отказа от балконов и перехода к амфитеатровому расположению мест и идеи свободно развивающегося пространственного построения основных масс здания.

В 1925 году Бархин приступил к проектированию, а затем к строительству здания редакции, издательства и типографии газеты «Известия» в Москве на площади Пушкина. Сложная технология определила планировку, поэтажное размещение помещений, конструкцию и форму здания. Первый вариант был задуман с многоэтажной башней, призванной подчеркнуть характер здания крупной газеты. Осуществленный вариант выполнен в виде цельного кубического объема. В единообразие квадратной клетки каркаса были включены вертикальный витраж лестницы и система балконов, смещенных к углу здания. Бархин и в этом одиночном здании оставался градостроителем. Динамика построения здания отражала роль его в композиции площади и важность угла пересечения улицы Горького с площадью. Композиция квадрата заканчивается поверху глухим техническим этажом, часть окон верхнего этажа — круглые, подчеркивающие цельность глухого верха.

Большую роль в композиции здания играли надписи из крупных объемных букв по верху здания и на балконах. Таким образом, конструктивистская архитектура, оперируя существом формы, подсказанной динамическими условиями места, определенной функцией здания и его инженерной схемой, получила черты развитой архитектурной пластики. Это придало зданию высокое художественное качество, создало этому талантливому сооружению широкую известность у нас и за рубежом.

На протяжении всей своей деятельности Бархин был глубоко убежденным сторонником того, что именно социальная функция, практическое назначение, содержание здания определяют организацию сооружения, его объемное и пространственное построение. Одновременно уже в самых первых проектах проявляется и другая сторона рабочего метода Бархина — стремление к выразительности художественного образа сооружения. Такое слияние принципов функционализма с напряженными поисками ярких и выразительных качеств формы и было тем главным, что определяло характерный почерк автора, его кредо и выделяло его как крупного, своеобразного мастера, не укладывавшегося в рамки привычных группировок зодчих.

Г. Б. Бархин на протяжении своей жизни принимал живейшее участие во всех основополагающих, этапных работах. Это либо непосредственное личное участие в проектировании, либо участие в обсуждениях, советах или жюри. Профессиональная оценка и объективная критика им работ нашла отражение в многочисленных публикациях, подчас весьма ответственных. Такова, например, оценка конкурса на Дворец Советов, который являлся ареной соревнования всех творческих направлений советской архитектуры того времени и пред-

ставителей основных течений западного зодчества. При анализе бесчисленных рассмотренных Бархиным проектов обращает на себя внимание его стремление проникнуть в творческий процесс автора и таким образом раскрыть замысел художника.

Бархин считал выражение «все то красиво, что хорошо функционирует» — неполным. Он говорил, что «одного функционирования в искусстве недостаточно, вместе с тем я думаю, что не найдется никого, кто стал бы уверять, что красивому позволительно плохо функционировать». Это очень характерная для него мысль.

Среди многих проблем, которыми занимался Бархин (а здесь были жилые и общественные здания, производственные сооружения, сельскохозяйственные фермы, рабочие поселки и градостроительные объекты — целые города, отдельные площади, улицы, районы), наиболее настойчиво привлекала его внимание тема театральных зданий. Кроме театров, входящих в состав клубов, Народных домов, Дворцов культуры, Дворцов Труда, также театры самостоятельные — малые, средние и огромные — особо увлекали Григория Борисовича Бархина. Это театры для городов Ростова-на-Дону, Свердловска, Минска, театры, проектировавшиеся в возглавляемой им Всесоюзной проектной мастерской Комитета по делам искусств для Смоленска, Челябинска, Алма-Аты, Казани, Улан-Удэ, это и руководство проектами типовых театров и др.

Примерно в это же время Григорий Борисович пишет свой капитальный труд «Архитектура театра», изданный в 1947 году. В работе приводится большой фактический материал, излагаются взгляды Бархина на развитие архитектуры театра. Здесь можно видеть принципиальность и объективность в оценке работ разного направления, но вместе с тем ясно прослеживается

его личная позиция в отношении основ построения театральных зданий.

Следует остановиться на двух значительных градостроительных работах. В довоенное время — это участие в составлении Генерального плана реконструкции Москвы (1933—1937) в качестве руководителя 4-й планировочной мастерской Моссовета. Бархин вел проектирование огромного сектора Москвы — Дзержинского района, ось которого Север — Юг протянулась через весь город более чем на 20 километров.

Заложенное в этом проекте предложение по организации «Северного луча», то есть мощного зеленого клина, идущего от Останкина до Трубной площади, и сейчас развивается в Генеральном плане Москвы 1970 года.

В послевоенные годы основной работой явился проект восстановления и реконструкции Севастополя и детальная планировка его центра (1944—1947). Здесь автор выразил свои основные градостроительные концепции в приложении к очень сложному городу, размещенному на крутом рельефе, изрезанном глубоко впадающими бухтами. Бархину удалось достигнуть единства городского организма. Три основные территориальные части Севастополя были охвачены общим композиционным замыслом. Город, все его набережные открывались на бухты, ранее изолированные доками, складами. Прекрасная природа вошла в город.

Важнейший и любимый участок деятельности Бархина — работа его в течение сорока пяти лет в качестве профессора московских архитектурных вузов. Первая из характерных черт этого выдающегося педагога — умение увидеть в самом первоначальном эскизе студента интересную, личную, творческую мысль. Эту мысль надо показать самому автору, раскрыть ее возможности, вдохновить его к дальнейшей рабо-

те — такова педагогическая линия Бархина. Вторая черта — постоянный поиск нового, работа на будущее, охват социальных проблем. И наконец, третья черта — умение научить студента находить комплексность решения, органическую связь архитектуры с природой, с наукой, техникой, искусством. Многие из его учеников стали крупными мастерами архитектуры.

Инициативный общественный деятель Г. Бархин активно работал в Московском архитектурном обществе (МАО), редактировал его издания («Конкурсы МАО 1923—1929», «Ежегодники МАО»). В 1932 году — он один из основателей Союза советских архитекторов.

Считая, что зодчество — это большая и ответственная деятельность, не переставая творчески работать, размышляя о существеннейших особенностях современной и будущей архитектуры, отдавая большую часть своего времени и пристального внимания учащейся архитектурной молодежи, — Григорий Борисович Бархин много писал и выступал. Все работы по вопросам, связанным с теорией архитектуры, с архитектурной наукой, — прочно основаны на многолетнем и успешном опыте зодчего.

О ЗОДЧЕСТВЕ

1940 г.

[...] В школе надо учиться мастерству и на практике нужно учиться мастерству. Товарищи молодые архитекторы! Вам нужно хорошо узнать свою страну, узнать и полюбить все ее прекрасные особенности. Вам нужно хорошо понять, какую роль сыграли эти особенности в формировании народной национальной архитектуры[1][...].

Говоря о советской архитектуре, мы должны очень ясно представить себе, какое огромное значение имеет процесс последовательной выработки типа. Только собиранием, последующим отбором, культивированием, совершенствованием лучших типичных, характерных черт на протяжении более или менее длительного периода коллективной

работы может быть создан стиль, заключающий в себе наиболее типичные черты искусства нашей эпохи. Если искусство не строится на широкой базе коллективной работы над совершенным типом, оно не может быть правдивым, оно не может верно отражать жизнь и жизненные явления, оно не может отвечать действительным жизненным потребностям и широким социальным запросам своего времени. [...]

Наша архитектура никогда не сделается прекрасной, если она не будет в самой полной мере отвечать требованию целесообразности. На уроках природы, у которой художник всегда обязан учиться, на уроках лучших произведений искусства прошлого можно очень сжато формулировать: слитность формы и содержания, то есть то, что определяет совершенство всякого искусства, вместе с этим представляет и выражение высшей целесообразности.

Архитектура и другие искусства не развиваются сами по себе, а лишь вместе с историческим процессом [...] Нечего и говорить, что архитектура, заимствованная из прошлого и механически перенесенная к нам, ни по существу содержания, ни со стороны формы, воплощающей это содержание и обусловленной техническими средствами своего времени, — не может быть архитектурой социалистического реализма [...]

Овладение техникой для советского архитектора означает не только освоение новейших методов работы, материалов и конструкций, но и умение извлечь из современной техники подсказ к созданию новой логической архитектурной формы, современных элементов выразительности.

[...] Советская архитектура социалистического реализма должна быть синтетична, должна широко использовать и живопись и скульптуру как дополнительные средства, усиливающие и уточняющие архитектурный замысел и художественный образ в целом [...] Ансамбль, где происходит подчинение частного общему, только тогда может стать и становится идейным центром, когда он представляет собой один или комплекс нескольких крупных объектов архитектуры, находящихся в окружении значительно более простых зданий или природного ландшафта, образующих для этих архитектурных уникумов необходимую оправу, спокойный фон. Значение общественных зданий при решении ансамблей особенно велико: общественные здания представляют объекты, в которых наиболее ярко выражаются идеологические и художественные стремления эпохи.

[...] Советские архитекторы еще далеко не сделали всего того, что от них требуется. Основной недостаток, который мы до сих пор еще не в состоянии преодолеть в нашем искусстве, это разрыв между формой и содержанием, между идейной сущностью и художествен-

ным образом произведения. Глубокое изучение природы — матери всех искусств, критическое освоение культурного наследства прошлого и всех достижений техники и искусства современности при широком понимании жизненных требований, обусловленных социалистической природой нашего государства, — есть вернейший путь к усовершенствованию, правильному росту и необходимому повышению качества архитектурного мастерства [2].

1966—1967 гг.

Как мне представляется, все мировое (художественное) наследство, от древности и до нашего времени, построено на [...] использовании заложенных в природе закономерностей, целесообразности и гармонии. В этом смысле всякому искусству и у всех народов свойственно стремление быть реалистичным. Однако мы не знаем ни одной эпохи в истории искусств, на протяжении которой понимание реализма было одинаковым. Наоборот, совершенно бесспорно, что художник любой школы или направления, оставлявший сколько-нибудь заметный след в искусстве, всегда трактовал задачу отношения искусства к природе по-своему. Реализм в искусстве всюду и всегда проходил через призму воззрений, понимания и чувства своего времени, окрашивался в цвет той общественной среды и ее особенностей, которые обусловливали его рождение и в которых он протекал.

[...] Конечно же, египтяне в искусстве были реалисты. Нельзя назвать, пожалуй, ни одного нового художника реалистической школы, который бы пристальнее вглядывался в окружающую жизнь, нежели египетский скульптор, создавший знаменитого «Сельского старосту» или «Писца». А вместе с тем мы знаем, что египетское искусство, построенное, как ни одно другое, на самом близком и внимательном изучении природы, создавало совершенно условные фигуры и композиции [...] У египтян существовали раз навсегда выработанные каноны совершенных, как им казалось, пропорций. [...]

Греческое искусство во всех областях достигло непревзойденного художественного совершенства. Искусство это абсолютно реалистическое, но оно не оставило ни одного реалистического портрета в обычном понимании этого слова. Греки идеализировали природу [...] и только в исправленном по-своему виде воспроизводили действительность. Женские фигуры прекрасных греческих богинь в пропорциях очень заметно отходят от натуры. Движение здесь также выражено в искусственно сдержанных границах прекрасного. Греки всюду вносили свои поправки, сознательно видоизменяли природу в соответствии с воззрениями и идеалами своего времени. То

же было во все времена. Каждая эпоха и ее художники смотрели на мир и на природу своими глазами.

Реализм в искусстве, начиная со знаменитых пещерных буйволов и до замечательных картин французских импрессионистов, оставался извечной задачей всякого здорового художественного направления, но бесспорно резко изменялся в силу того особого подхода к восприятию мира и действительности, которые обусловились строем и мировоззрением эпохи, художественной школы. Это не минует и современного, так называемого абстракционизма в искусстве, где, может быть, подчас с замаскированной глубиной, но ощущается жизнь и природа.

Я настаиваю на этом всеобщем значении природы (в широком смысле) для искусства, которое во всех видах и всегда существовало [3]. [...]

ГОРОД, УЛИЦА, ПЛОЩАДЬ

1922 г.

[...] Война и революция произвели коренную ломку социальных основ русской жизни и выдвинули на первое место вопросы будущего возрождения страны [...] По пути общего восстановления народного хозяйства — улучшение жилищных условий и связанное с этим широкое развитие у нас гражданского строительства должно явиться важнейшей задачей, и на первых же порах увеличения материальных ресурсов страны государство должно будет уделить этому вопросу все свое внимание [...] Обеспечение нормальным, вполне благоустроенным жилищем трудящихся, естественно, должно у нас получить первостепенное значение. [...]

Дальнейшее необходимое развитие децентрализации городского населения, связанное и с образованием новых промышленных центров и с вынесением фабрично-заводских предприятий из городов в пункты, расположенные близ места добычи сырья, вызовет широкое проявление строительства вне черты нынешних городов и приведет к созданию благоустроенных рабочих поселков.

[...] Мы должны будем [...] перейти к усвоению [...] совершенных форм градостроения [...] Огромное значение должно иметь создание хорошего жилища для рабочих как первой ступени к действительному улучшению условий жизни трудящихся, как первый шаг по пути укрепления хозяйства страны и поднятия ее производительных сил.

[...] При рассмотрении образцового рабочего жилища мы не можем ограничиваться лишь анализом условий для такового жилища в узком смысле этого слова — как отдельного дома или даже отдельной усадьбы, — а должны расширить его до понятия населенного места, включив в свою тему все вопросы поселкового строительства до постройки так называемых городов-садов включительно [...] В настоящее время было бы правильно рассматривать задачу архитектора, проектирующего отдельное здание, будь то жилище или здание общественного или государственного назначения, лишь как разрешение частного вопроса более общей задачи по созданию целого связного комплекса [...] для образования населенного места — поселка, пригорода или целого нового города, объединенного одной общей архитектурной идеей, удовлетворяющего всем требованиям общежития. Несмотря на то, что города-сады существуют еще недавно, их преимущества, прежде всего в отношении гигиеничности, перед старым городом уже неоспоримо установлены. И, как нам кажется, уже недалеко то время, когда идея создания для рабочих поселков-садов будет правильно усвоена и найдет широкое применение у нас в Советской России. В этой именно форме, по нашему мнению, должен найти лучшее и верное решение все более обостряющийся у нас жилищный вопрос [4]. [...]

1966—1967 гг.

[...] В 1943—1946 годах по поручению Правительства мной был составлен проект восстановления г. Севастополя. Сразу после того как из Севастополя были выбиты последние фашистские войска, мы ездили туда и застали город, можно сказать, еще дымящимся от происходивших в нем боев [...] Все значительные здания были разрушены, почти половина жилых домов представляла руины. Задача призвать к жизни эти развалины, превратить их в прежний разумный, прекрасный город, эта задача казалась исключительно трудной. Нужно было постепенно и последовательно выяснить, что осталось от прежнего Севастополя, что для нового города будет наиболее важным и первоочередным. Тем временем в разрушенный Севастополь стали просачиваться прежние жители. Все возраставшие потоки прежнего населения начали предъявлять свои требования; их необходимо было удовлетворить [...] Восстановление уже трепетавшего новой жизнью города было несравненно труднее, чем составить проект нового города на новом месте. Необходимо было учесть также особый характер города, который всегда был форпостом обороны на южной границе нашей страны. Составленный нами генеральный план г. Севастополя положен в основу осуществляемого

восстановления города-героя. Очень важным в этом утвержденном проекте я считаю запроектированную нами обнимающую главную часть города кольцевую улицу, а также решение входящих в нее главных магистралей города (Нахимовского проспекта, городской Приморской площади и др.). Все исторические места этого замечательного в нашей отечественной истории города мы постарались по возможности сохранить. Важным и новым было открытие всех набережных, прежде сплошь застроенных с обеих сторон, лицом к великолепным бухтам и открывшемуся гористому рельефу окружающего ландшафта.

Не все предложенное нашим проектом, конечно, было осуществлено и не осуществляется в натуре, например, новая панорама первой и второй оборон Севастополя или широко задуманное комплексное решение городского мыса, выходящего к морю. Однако можно уже с уверенностью сказать, что новый Севастополь будет в целом [...] во многих отношениях лучше прежнего [...] Здесь уместно будет отметить одно досадное, как мне кажется, обстоятельство. Зачастую так бывает в нашей практике: одобренный проект сооружения, принятый к исполнению, неожиданно и незаметно начинает исправляться, меняться и, наконец, вырождается в сооружение, очень мало похожее на первоначальное [...] заменяется другим и, нередко, менее удачным [...] Многие серьезные промахи в нашем уже осуществленном строительстве можно объяснить этой вредной практикой [5]. [...].

1940 г.

[...] Архитектура должна возникать в неразрывной связи с природой. В архитектуре города естественный рельеф и надлежащий учет его архитектором имеет решающее значение [...] Архитектура не должна спорить, не должна входить в коллизию с природой, а должна дополнять последнюю, заканчивая ее, как уместно выбранная деталь. Этому учат нас все выдающиеся по красоте своей общей панорамы старые города. Нужно, чтоб новая социалистическая Москва не утратила бы своих природных живописных, панорамных качеств. Необходимо, чтоб в новой архитектуре нашей столицы были учтены все главные точки зрения, с которых можно воспринимать общую картину города и отдельных его крупных частей. Мне кажется, что на эту сторону дела пока еще не обращено должного внимания. Именно этим объясняется ряд крайне досадных промахов. Если посмотреть со стороны главного входа гостиницы «Москва» в сторону новой Ленинской библиотеки, то можно убедиться, что при постановке огромной призмы книгохранилища мало думали об общей панораме этой части города.

Если архитектура отдельных улиц еще не определяет архитектуры города в целом, где решающими моментами являются законы восприятия ландшафта, то архитектура отдельных зданий также не является решающей для впечатления от магистрали. Невский проспект в Ленинграде и сейчас еще может служить лучшим примером прекрасной городской улицы. Однако большая часть отдельных домов на этом проспекте довольно заурядной архитектуры, а отдельные ленинградские ансамбли, расположенные в зоне проспекта, не воспринимаются, когда смотришь вдоль улицы. Характерная красота этого проспекта заключается в его прямизне, совершенной одновысотности застройки, ритмичном членении и в превосходно подобранном соотношении между шириной улицы и высотой застройки. Вот что главным образом определяет выражение этой улицы. Конечно, наличие на этом проспекте ряда выдающихся памятников архитектуры имеет также огромное значение при общей его оценке, но все же основную роль, по нашему мнению, здесь играют ритм, пропорциональность и единство общего решения.

Мне кажется, что у нас при проектировании новых улиц уделяется гораздо меньше внимания этим общим проблемам архитектурной композиции улицы, нежели архитектуре отдельных домов, составляющих улицу, и тем или иным деталям обработки фасадов [...] Мы застраиваем части ответственной магистрали, не решив и даже не зная, каково будет их продолжение; застраиваем середину квартала, оставляя на будущее решение угла, или фиксируем угол, выходящий на площадь, не имея даже приблизительного проекта всей площади. Все это может крайне осложнить ту задачу целостной архитектурной организации площадей, магистралей, набережных, парков, которую выдвигает Правительственное постановление о Генеральном плане реконструкции Москвы (1937 года).

Очень серьезное [...] внимание необходимо обратить на планировку и правильную застройку площадей и глубоких карманов на новых магистралях. Эти места, как правило, следовало бы отводить под значительные, свободно поставленные общественные или правительственные сооружения [...] Именно общественные или правительственные сооружения, размещенные на городских площадях и в просторных карманах магистрали, в сочетании со спокойной архитектурой жилых домов могут образовать полноценные архитектурные ансамбли [6]. [...]

1934 г.

[...] В деле архитектурной планировки особое значение имеют узлы пересечения основных магистралей движения. Эти узлы образуют

городские площади [...] Старые площади Москвы тесны, неправильны по конфигурации; архитектура большей части этих площадей, не считая, конечно, Красной площади, совершенно незначительна, провинциальна. Таким образом, эти площади ни в каком отношении не отвечают современным требованиям столицы Союза [...] Значение площади определяется занимаемым ею местом в плане города и характером или тематикой площади [...] Площади в большом городе представляют место, где томительное впечатление от длинных улиц перебивается впечатлением раздвинутых стен, архитектурного простора и архитектурного разнообразия [7]. [...]

О ТЕАТРЕ

1947 г.

[...] Советский театр по праву занимает первое место среди театров всего мира. После Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей двери театров для широких народных масс и освободившей творческие силы сцены, театральная культура в СССР необычайно развилась и выросла. Этот рост советского театра характеризуется не только повсеместным строительством театральных зданий, но глубиной и многосторонностью исканий и расцветом художественных достижений во всех видах театрального искусства [...] Национальные театры заняли почетное место в ряду наиболее квалифицированных театров СССР.

[...] Иностранная литература, посвященная архитектуре театра [...] в примерах и выводах ограничивается только опытом Западной Европы и не касается многообразных и важных вопросов советского театра [...] Широкий опыт проектирования и строительства театров у нас в СССР принес в эту область архитектуры ряд новых и весьма существенных достижений, тесно связанных с нашим подлинно демократическим социально-экономическим строем, с расцветом всенародной культуры социализма, с новой идеологией советского общества.

[...] Подобно тому как влияние всей античной культуры в целом на развитие цивилизации европейских народов в разные исторические периоды то усиливалось, то ослаблялось, так и античный театр то в большей, то в меньшей мере влиял на решение всех важнейших проблем, связанных с развитием театральной архитектуры. Это влияние еще до сих пор далеко не завершено. [...] В чем заключаются основные принципы античного театра, которые через тысячелетия кажутся нам близкими и в очень большой мере отве-

чающими на запросы нашего времени? Во-первых, античные театры в самой совершенной форме разрешили две основные проблемы массового театрального сооружения: требования хорошей видимости и хорошей слышимости [...] Во-вторых, античные театры ясно и легко разрешили труднейшую задачу одинакового размещения всех зрителей [...] Десятки тысяч зрителей чувствуют себя здесь совершенно равными. В-третьих, античному театру [...] удалось разрешить задачу объединения сцены и зрительного зала. [...]

Итальянские театры благодаря главным образом акустическому совершенству своих залов и очень удобному для оперы и балета устройству сцен получили очень большое распространение и оказали влияние на все последующее строительство театров Западной Европы [...] Итальянские архитекторы, отвечая на запросы итальянцев — страстных любителей музыки, с самого начала ставили перед собой задачу создания театра, приспособленного к слушанию музыки [...] Изобретенные итальянскими архитекторами глубокие и совершенно изолированные ложи как нельзя лучше отвечали этому. В этих комнатах-салонах итальянцы встречались и проводили антракты, не нуждаясь ни в кулуарах, ни в обширных фойе. Отсюда выработался в Италии тип театра с крайне урезанными общими помещениями, с залом, стены которого сверху донизу унизаны глубокими ячейками лож, отгороженными одна от другой. Публики, сидящей за глухими барьерами, из зала почти не видно, но зато музыка отлично доносится во все без исключения ложи [...] Вместе с тем итальянский театр, при своих блестящих акустических качествах, имел два очень серьезных недостатка. Во-первых, не была обеспечена хорошая видимость сцены из боковых лож и, кроме того, архитектура зала является крайне монотонной. Эти существенные недостатки итальянского театрального зала в последующем удалось устранить французским архитекторам. [...]

Во французском театре ложи делались максимально открытыми, отделенными одна от другой невысокими и часто ажурными барьерами. Спереди ложи выдвигались и нависали в виде балконов, что приближало зрителей к действию, а вместе с тем давало возможность им общаться, хорошо видеть друг друга [...] Кроме того, французские архитекторы стали уделять серьезнейшее внимание обработке портала и архитектуре перекрытия зала.

[...] Наиболее значительные театры дореволюционной России построены на принципах, схожих с теми, какие мы видим в лучших театрах Западной Европы. Однако по размерам, богатству внутренней обработки и по качеству внешней архитектуры они превосходят наиболее прославленные из них. Все эти театры представляли установившийся к концу XIX века тип рангового театра с плоским

партером и ярусами лож, с глубинной сценой и кулисными живописными декорациями, причем основное внимание в организации и архитектурной обработке обслуживающих зрительный зал помещений было сосредоточено на удобствах для небольшой привилегированной части зрителей. [...]

На переломных этапах исторического развития театральных зданий [...] античный театр становился предметом пристального внимания и тщательного изучения архитекторов.

Начиная с академических театров итальянского Ренессанса имеется длинный ряд более или менее удачных попыток возрождения античного театра [...] В Англии в конце XVI века появляются театры, принципиально напоминающие античные. Своеобразие старой античной сцены заключалось в том, что передняя сцена была глубоко выдвинута в места для публики и действие происходило как бы среди зрителей. Благодаря этому [...] создавался тот внутренний контакт между зрителем и актером, которому придается основное значение в новейшем театре. Отсюда именно и возникает [...] стремление в новом театре к выдвижению вперед авансцены или просцениума.

[...] Видоизменение глубинной сцены за рубежом, какое мы видим уже в работах XX века, идет по трем направлениям. Одно из этих направлений продолжает развитие идеи Шинкеля с плоской передней сценой и кулисной задней сценой, совмещая их с предложениями Земпера о вынесенном в зал просцениуме [8]. К этой группе театров относятся мюнхенский Художественный театр Литмана, театр Ван де Вельде, театр на выставке декоративных искусств Перре [9]. Другое направление стремится к полному отказу театра от глубинной сцены и коробки над ней, к перенесению действия в зрительный зал путем разнообразно механизированной трансформации сцены и зрительного зала в целях максимальной активизации восприятия зрителем действия. К этому крайнему направлению относится театр Гропиуса — Пискатора [10], ряд зарубежных конкурсных проектов Харьковского театра [11] и другие. Третье, наиболее распространенное в новом театральном строительстве как бы промежуточное направление заключается в сохранении современной глубинной сцены, но в переустройстве ее посредством большего или меньшего развития просцениума с использованием новейшей механизации и светооборудования. Таков, например, берлинский драматический театр Пельцига [12].

При переустройстве зрительного зала в новейших театрах четко наметилось стремление освободиться от ярусов лож и перейти к организации зала в форме античного амфитеатра (Зальцбургский театр [13] и театр Пельцига в Берлине); при этом в некоторых слу-

чаях был использован тип секториального зала Шинкеля и Земпера. Во многих новых театрах античная форма амфитеатра для увеличения вместимости сочетается с одним или двумя ярусами балконов (театр Palais de Chaillot [14]) [...]

Ранний период советского театрального проектирования, к которому относятся конкурсы на Ростовский, Харьковский и Свердловский театры, характеризуется усиленной работой в направлении поисков новой формы массового театра. Огромная вместимость театральных залов, универсальность назначения театра, трансформация зала и сцены в целях объединения актера и зрителя, залы, решаемые исключительно амфитеатром, чрезвычайная механизация сцены — таковы были те главные требования, которые предъявлялись к новому театру в этот начальный период проектирования у нас больших театральных зданий. Вопросы технологии, вопросы правильного и по-новому исчерпывающего разрешения функциональных задач в это время являлись доминирующими вопросами театральной архитектуры [15].

1966—1967 гг.

[...] В 1937—1939 гг. в нашей стране началось массовое театральное строительство. [...] В театральное строительство вместе с изменением существовавшей ранее драматургической и постановочной формы было внесено много существенных новшеств в архитектурное проектирование и строительство театральных зданий... Особенно ярко это проявилось на крупном международном конкурсе, который был объявлен на проектирование оперного театра в Харькове. В этом конкурсе наряду с нашими крупнейшими мастерами приняли участие многие знатоки театрального дела и мастера современного строительства театральных зданий на Западе.

[...] За этот период времени я принимал участие в конкурсе на проект крупнейшего театра для Ростова-на-Дону. По этому конкурсу мы за свой проект получили первую премию. Проект этот я считаю одним из наиболее удачных наших конкурсных проектов [...] Программа театра была хорошо и полно разработана и предусматривала развитую сцену и целый ряд новых вспомогательных помещений для работников сцены: студию, клуб, гимнастический зал, репетиционные залы и пр. Кроме театрального зала на 2500 чел., решенного в виде полного эллипса, в театре намечен концертный зал на 800 чел. Для публики были предусмотрены выставочные помещения, театральный клуб, обширный буфет, детские помещения и многое другое [...] Архитектура основана на органическом объединении отдельных объемов, образующих весь сложный театральный

комплекс. Авторы стремились сообщить большому зданию легкость и гармоничность.

[...] Также был нами спроектирован на конкурс большой театр для Свердловска [...] В этом проекте зал может быть трансформирован в трех видах: 1) как зал на 4000 чел., 2) как зал собраний на 6000 чел. (при включении амфитеатра, размещаемого на полукруглой сцене) и 3) как зал собраний на 8000 чел., с присоединением амфитеатра, развиваемого в задней части зала. Все существовавшие тогда требования к новым театрам учтены в проекте: возможность прохождения демонстраций по авансцене, сильно выдвинутый вперед просцениум с вращающейся игровой площадкой на нем; вращающаяся основная сцена с развитой механизацией, глубокая арьер-сцена и пр.

[...] В 1934 году Наркомпрос БССР организовал закрытый конкурс на проект Большого театра в Минске. Программа конкурса составлялась после ростовского и харьковского театров и отразила все основные требования этих установочных для того времени конкурсов. Театр рассматривался как памятник Советской Белоруссии [16]. [...]

1940 г.

[...] Положительное значение открытых архитектурных конкурсов бесспорно. Проведение таких конкурсов способствует росту советской архитектуры [...] Именно к открытым архитектурным конкурсам следует обращаться во всех случаях крупных проектных начинаний [...] Конкурс имени акад. арх. И. А. Фомина на театр для Комсомольска дал много разнообразного и интересного материала. Однако если бы его программа предоставляла авторам больше свободы и инициативы в решении проблем театральной архитектуры, то, несомненно, мы получили бы больше оригинальных и свежих решений нового советского театра.

[...] В проектах различно решаются главные элементы театра: зрительному залу многие авторы придают прямоугольную форму, что для театра значительной вместимости вряд ли можно считать целесообразным. В ряде проектов зал получил полукруглую или приближающуюся к кругу форму, что значительно осложняет связь зала с окружающими помещениями. Наиболее уместного в данных условиях зала секторальной формы, к сожалению, не предложил ни один из участников конкурса [...] По профилю зал почти во всех проектах решен в передней части партером, а в задней — крутым амфитеатром, выходящим на второй этаж, с одним балконом. Жаль, что наиболее уместный в театре такого размера зал со сплошным амфитеатром и одним балконом почти не привлек внимания участ-

ников конкурса [...] В архитектуре фасадов чаще всего используются ренессансные мотивы [...] Но на конкурсе, к сожалению, почти нет попытки отражения мотивов народного творчества и национальной, в данном случае русской, архитектуры. Очень знакомый тип театрального здания во многих проектах разработан довольно удачно, но образа театра, характерного для нового, социалистического города на Амуре, носящего имя Комсомола, никто из участников конкурса не нашел [17]. [...]

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ

1966—1967 гг.

[...] Ко времени начала моей работы в качестве помощника у Р. И. Клейна [18] Музей изящных искусств (ныне музей имени Пушкина) на Волхонке снаружи был уже в значительной части выполнен [...] Я проработал в Музее около трех лет, был занят преимущественно интерьерами и сделал там довольно много. Мною выполнен первый входной вестибюль с четырьмя огромными египетскими колоннами и деревянные в египетском характере двери — налево в Египетский зал и направо — в читальный зал. Мною сделан также Египетский зал с двумя рядами сложных колонн: они из бетона, и доставили нам много хлопот, так как тянуть по шаблонам полужидкий цементный раствор было очень трудно; однако все, включая и капители, получилось вполне хорошо. Я сделал Ассирийский зал, Римский зал, частично Ренессансный дворик с лестницей, у которого стоит гигантский Давид и где сейчас поставлены статуя Коллеони, ворота Фрейбургского собора и др. Мною нарисованы в музее все дверные наличники в пролетах между залами [...] выполнен также и читальный зал справа из первого вестибюля. Плафон этого зала нарисован, как мне говорили, работавшим одно время в музее архитектором Перетятковичем [19]. Двери этого зала, исполненные мною, так же как двери Римского зала, несколько подпорчены нанесенной на них живописью Нивинского [20].

[...] Из других работ, которые я выполнял у Клейна [...] должен назвать церковь-усыпальницу для Юсупова в Архангельском [...] Любопытно, что верхний фонарик с волютами, уже поставленный на место, Роман Иванович вторично переделал за свой счет, так как в отношении расходов даже на постройку своей усыпальницы Юсупов был очень прижимист. Применение гранита вместо штукатурки под наружную подковообразную колоннаду тоже стоило нам

с Романом Ивановичем немало тяжелых переживаний [...] но удалось все же отстоять для этой постройки много ценных строительных материалов, и в частности мелкокованый гранит для наружной колоннады [21]. [...]

1966 г.

В 1925 году мною был составлен проект и начато строительство дома «Известий» ЦИК СССР и ВЦИК в Москве на Пушкинской площади, против стоявшего еще тогда Страстного монастыря [...] Здание кроме помещений издательства должно было включать наиболее крупную в то время у нас типографию [...] К решению конструктивной части я привлек моего друга, профессора Артура Фердинандовича Лолейта [22]. Здание «Известий» возведено на относительно небольшом участке и, как мне кажется, явилось новым для московского зодчества по своей архитектуре. В первом варианте проект «Известий» решался с высотной 12-этажной башней. Основание этой башни я успел вывести на 3 этажа, когда в утверждающих инстанциях башня была отменена и проект на ходу строительства пришлось несколько видоизменить. Архитектура приобрела нынешние его формы. Здание «Известий» было построено под непосредственно моим руководством, и вот уже почти 40 лет стоит без всякого ремонта, хотя пережило фашистскую бомбардировку Пушкинской площади [23]. [...]

1933 г.

[...] Ряд крупнейших архитекторов Западной Европы и Америки приняли участие в составлении проектов Дворца Советов. Мы даем здесь краткий обзор наиболее интересных из представленных иностранными архитекторами работ.

Ганс Пельциг [24] — архитектор, которому посчастливилось не только проектировать, но и выстроить много крупных зданий. Некоторый элемент внешней декоративности в произведениях Пельцига служит средством усиления общей архитектурной значительности его произведений, не мешая им в то же время оставаться в пределах исключительной масштабности и полного соответствия реальным требованиям.

[...] Дворец Советов запроектирован в виде двух отдельных зданий с внутренним открытым двором. Здание группы «А» (Большой зал) приподнято [...] что позволяет разместить механический транспорт под главным зданием, отделив этот транспорт от пешеходного движения [...] Секторальную форму большого зала на 15 000 чело-

век с местами, поднимающимися сплошным амфитеатром, начиная от сцены, следует считать вполне целесообразной [...] Малый зал в плане подковообразной формы. Места в виде приподнятого партера и одного балкона [...] В архитектурном отношении сооружение представляет несомненный интерес [...] Значительности общего впечатления несколько мешает разделение сооружения на два самостоятельных отдельных здания, недостаточно увязанных в общую композицию. Тем не менее проект знаменитого немецкого архитектора сможет явиться очень крупным вкладом в дело выработки окончательного проекта. Большой зал по своим пропорциям и архитектурной логике можно считать, по нашему мнению, одним из лучших на конкурсе.

Вальтер Гропиус [25]. Последовательно рационалистическая архитектура Гропиуса основана на глубоком проникновении в суть задания. Она, быть может, несколько суховата, но всегда верна расчету и функциональным требованиям. Гропиус [...] своими архитектурными произведениями участвует в развитии техники, он двигает эту технику в своей архитектурной области. Гропиус — талантливый и горячий пропагандист внедрения в архитектуру элементов не ремесленных, а индустриальных.

Здание Дворца Советов расположено в уширенной части участка в форме единого комплекса, с хорошим использованием для подъезда набережной Москвы-реки. Все здание в форме двух секторов — одного большого и другого меньшего, объединено кольцевой связью на колоннах, под которыми происходит движение демонстраций через оба зала [...] Большой зал заполняется извне, по внешнему периметру. Хорошо расположенные лестницы обеспечивают быструю загрузку зала [...] Малый зал по профилю интереснее. Здесь помимо партера с небольшим уклоном запроектировано два балкона. [...]

Архитектура здания [...] подобно Харьковскому театру того же автора, не оправдывает, к сожалению, тех надежд, которые связаны с именем Гропиуса. [...]

Эрих Мендельсон [26] ... характерен определенным уклоном к формализму, даже к архитектурной романтике, особенно в его ранних вещах (башня Эйнштейна). Этот архитектор очень много и разнообразно проектирует и строит. Генеральный план Дворца Советов хорошо и просто разрешен в виде единого здания, свободно стоящего на возвышенной части участка [...] Оба зала, большой и малый, включены в общий комплекс и объединяются расположенной между ними сценической частью, которая может обслуживать оба зала. Этот прием объединения залов следует признать весьма удачным.

Большой зал помимо партера и амфитеатра имеет 4 кольцевых балкона, которые служат для «оживления» высоких стен зала [...] Но лестницы для загрузки зала тесны и неудачно сгруппированы [...] Архитектурное оформление из-за схематичности проработки не представляет большого интереса, хотя задумано серьезно. Боковой фасад более значителен по выражению. Передний (сфера, рисующаяся на плоском фоне сцены) — архитектурно менее интересен.

Ле Корбюзье — архитектор, который совершенно отчетливо зафиксировал основные черты современной западноевропейской архитектуры. Он как архитектор работает лет 18—20, и всего лишь 6—7 лет он выступает как автор крупных архитектурных вещей [...] Корбюзье — исключительное явление в истории современной архитектуры, крупнейший мастер, который лучше, более талантливо, чем кто-либо, и с совершенной определенностью выявил в своих произведениях суть новой архитектуры и наметил направление ее движения. Виллы Корбюзье — это первоклассные, единственные в своем роде произведения, которые неоспоримой художественной обаятельностью заставили идти за ним столь многих, обеспечили за ним широкое влияние и вызвали подражательность. [...]

Генеральный план Дворца Советов разрешен им с четким выявлением всех главных групп помещений. Строго симметричное расположение основных и вспомогательных залов по отношению к продольной оси построено очень хорошо, но создает несколько искусственное впечатление. Эскизы генплана [...] указывают на постепенный отход от весьма сложных комбинаций отдельных элементов плана к наиболее простому и четкому последнему варианту. При этом основные части — большой и малый залы, вспомогательные залы и административные помещения — по своему очертанию все время остаются без изменения и, по-видимому, не являются предметом длительных исканий. Это вскрывает процесс творчества Корбюзье, идущего от частностей к общему, или, как он сам говорит в своей обширной объяснительной записке, «от сложности к синтезу». Этот путь не может обеспечить достаточной цельности и связанности общего решения.

Принятый Корбюзье основной прием ввода всей людской массы в большой зал на 15 000 человек без лестниц по сплошной наклонной поверхности от входа до последнего ряда мест — самое блестящее предложение во всем проекте. В сущности, это единственное, что является на настоящем конкурсе ответом на массовое значение зала [...] Весьма значительным недостатком основного приема, который должен отразиться на впечатлении от зала, является загрузка его публикой, все время идущей спиной к эстраде [...] Прохождение демонстраций по наружным пандусам через эстраду должно

создавать эффектное зрелище. Возможность прохождения демонстраций через наружную террасу — также очень выигрышный архитектурный прием. Общая композиция главного зала оригинальна, места разбиты красиво, хотя вертикальный профиль зала, как нам кажется, недостаточно прорисован. [...]

Конструкция в настоящем проекте [...] теснейшим образом связана с общим архитектурно-художественным выражением проекта. Перекрытие зала подвешено одним концом к параболической арке, имеющей пролет 180 *м* и 120 *м* высоты. Самые эти размеры должны создавать впечатление грандиозного, что и подвинуло, вероятно, Корбюзье полностью обнажить эту конструкцию, вывернув, так сказать, остов наружу.

О художественной выразительности своего проекта сам Корбюзье ничего не говорит, полагая, что эта выразительность должна явиться следствием функциональных решений и принятых конструктивных приемов. Однако очевидно, что этих [...] условий еще совершенно недостаточно для сообщения сооружению того высокого художественного выражения, которое было совершенно необходимым в настоящем случае проектирования Дворца Советов [...] Проект явился чрезмерно утилитарным. Тем не менее по исключительной новизне и целесообразности общего решения большого зала и по приему прохождения демонстраций этот проект представляет исключительный интерес.

[...] В заключение этого краткого обзора некоторых проектов иностранных архитекторов напрашивается как вывод сопоставление этих проектов с работами, представленными на том же конкурсе нашими, советскими архитекторами.

Что мы видим в работах иностранцев?

Прежде всего и главным образом — прекраснейшую техническую эрудицию, умение использовать и целесообразно увязать в архитектурном проекте все те достижения отдельных специальных научно-технических дисциплин, без которых современная большая архитектура [...] не может существовать [...] Целый ряд из [...] представленных нашими архитекторами работ [...] игнорирует научно-техническое обоснование выбранных форм и намечаемых конструктивных приемов. Колоссальные, в большинстве случаев сферические, конические, пирамидальные, прямые и скошенные объемы большого зала, абсолютно, по своим объемам и внутренним очертаниям недоступные какому-либо акустическому регулированию, с легкостью преподносятся как обычные архитектурные решения. Громадные расстояния мест зрителей от оратора, превосходящие все возможности оптики, совершенно не смущают наших архитекторов [...]. Задачи трансформации залов, где вращаются огромные площадки,

раздвигаются и поднимаются целые стены, — все это кажется легко преодолимым [...]. Наши архитекторы считают, что кто-то другой позже должен будет продумать, как все это осуществить — вот первая разница.

Далее, иностранные архитекторы, по крайней мере те из них, которые привыкли не только много проектировать, но и много строить (Пельциг, Мендельсон, Гропиус), максимально учли натурный масштаб сооружения [...] в большей части наших проектов такого учета нет. Проекты даны с допуском больших диспропорций отдельных элементов — это второе.

Перевес наших проектов перед иностранными, перевес яркий, несомненный — это насыщенность проектов социально-художественным содержанием [...] стремлением приложить все силы к созданию архитектурно-художественного сооружения, отвечающего значению памятника нашей социалистической эпохи, как его представляют себе наши архитекторы и как, конечно, не могут ни в какой мере представить себе живущие и работающие в капиталистических условиях иностранные архитекторы [27]. [...]

ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1966—1967 гг.

[...] Учебных занятий в Академии [28] было так много и день был настолько загружен, что, в сущности, не было возможности даже найти свободное время, чтоб познакомиться с прекрасной столицей. Зато мы хорошо узнали и немало восхищались зданием самой Академии. В архитектурном отношении и по чудесному плану и по такой же чудесной внешней архитектуре — это здание превосходно.

[...] Со второго курса в Академии начиналось проектирование. Темы давались ежемесячно дежурным профессором. При оценке высшей категорией была 1-я, низшей — 4-я. После 3-го курса ученику выдавалось удостоверение на право производства построек без ограничения последних каким-либо классом или стоимостью сооружения. После успешного окончания заданий 3-го курса и получения за проекты и за рисунок необходимого количества хороших оценок студент переводился в одну из существовавших трех мастерских, руководителями которых при мне были профессоры: Л. Н. Бенуа, А. Н. Померанцев, М. Т. Преображенский [29]. Каждый ученик мог выбрать ту или иную мастерскую, где он находился обычно два года. После выполнения под руководством избранного профессора не-

скольких крупных архитектурных зданий студент допускался к исполнению заключительной дипломной работы. Это называлось быть «выпущенным на конкурс». Исполнению этой работы предшествовало исполнение конкурентами сложного задания в форме трехсуточной клаузуры. Тема на диплом выдавалась по очереди одним из руководителей мастерских. Текст программы был сжат, но содержание сложное и ежегодно различное. [...]

Необходимо отметить, что не каждый окончивший среднюю школу может с успехом освоить курс архитектурного вуза, стать мастером архитектурного искусства, как не каждый может стать хорошим живописцем или музыкантом [...] тут несомненно нужны некоторые природные задатки, склонность, способности. [...]

[...] В вузе студент должен получить все знания, необходимые для овладения искусством проектировать и строить. Молодой архитектор, не знакомый ни со строительством, ни с методами организации работ, оказывается беспомощным в области разработки собственного проекта, в составлении рабочих чертежей и т. д. [...] Легко себе представить, насколько производственный стаж в течение одного или двух лет расширит кругозор архитектора и в области самого проектирования.

[...] Существует мнение, что архитектора следует готовить по художественным дисциплинам — рисованию и живописи — каким-то особым, отличным от подготовки живописца и скульптора методом. Никакого натаскивания, никаких трафаретов и рецептурных способов при обучении искусству в Архитектурном институте не должно быть [...] Владеть рисунком для архитектора обязательно, но недостаточно. И вот это обстоятельство запутывает тех, которые пытаются вместо развития творческих и композиционных качеств архитектора привить ему какое-то особое умение рисовать по-своему, «по-архитекторски», подменять творческие методы ремесленными. Также существует своеобразный взгляд на особое прохождение архитектором инженерно-технических дисциплин. Они якобы должны архитектором усваиваться упрощенным рецептурным способом, без углубления в основу науки. Таким путем можно будто бы сократить для архитектора много времени. Это является, однако, неверным.

Ответственная задача построения учебного плана архитектурного института или факультета и заключается в умении найти надлежащее равновесие этих двух видов подготовки архитектора, найти правильное соотношение между художественными дисциплинами и техническими как во времени, так и в содержании. Архитектурное проектирование должно быть главным, ведущим предметом, подчиняющим себе все другие дисциплины, но дисциплины эти должны

пронизывать проектирование и быть с ним комплексно, органически увязанными.

[...] Помимо строгого конкурса при приеме нужно практиковать также решительный отсев недостаточно способных к овладению искусством студентов во время прохождения учебы. Эта мера помогла бы студентам, случайно попавшим в институт, вовремя переменить свою профессию, заняться другим, не менее полезным делом, не требующим творческого дарования. Архитектурный вуз не должен выпускать посредственного архитектора.

[...] Из весьма важных вопросов, связанных с подготовкой архитектора, необходимо затронуть вопрос специализации. Архитектурный вуз должен выпускать архитектора единого, широкого профиля с одинаковой подготовкой по всем видам архитектуры. Что же касается углубления знаний архитектора в проектировании жилых и общественных зданий, в планировке, в градостроительстве и промышленной архитектуре, то так же, как и во всякой другой области архитектуры, оно может быть достигнуто в аспирантуре.

[...] Учебный план архитектурного вуза должен быть построен на разумном сочетании теоретических предметов и обучения на практике, тогда можно будет ожидать от будущих архитекторов того реалистического подхода, какой необходим в главном предмете его образования и воспитания — в архитектурном проектировании. В таких условиях понимание нашими молодыми архитекторами значения архитектуры и как строительства и как искусства, станет углубленным, органичным, правильным, именно таким, каким оно должно быть [30] [...]

1940 г.

[...] В подготовке аспиранта-архитектора нужно задаваться стремлением подготовить его не только к такой научно-исследовательской работе, которая выражается в разработке теоретических или исторических проблем, но готовить из аспиранта мастера архитектуры. Это, конечно, не исключает возможности архитектору-аспиранту выбирать тему и теоретического характера, но главной задачей подготовки аспиранта должно быть его усовершенствование ь проектировании.

[...] Подготовка архитектурных кадров, обучение студентов, будущих архитекторов, главному предмету — архитектурному проектированию — есть дело очень большое, очень важное и необходимое нашей стране. Группа молодых талантливых архитекторов, которые ведут в архитектурном институте педагогическую деятельность, —

выполняют очень большой важности работу. Они выполняют эту работу талантливо и самоотверженно. На основании собственного опыта я беру на себя смелость заверить, что работа, которой они занимаются, является очень трудной.

Но в этом деле есть и другая сторона. Приходится сказать, что эти молодые архитекторы, занятые на педагогической работе, в действительности сами ничего не строят и действительно совершенно не участвуют в практическом проектировании. И это необходимо изменить [...] Должно обеспечить для них участие в живой практической работе, в строительстве. Это важно и в интересах педагогического дела, которое не может быть успешным и правильным, если педагог, руководитель проектирования, сам оторван от строительства. Это необходимо в интересах роста этих молодых людей. Одна педагогическая работа очень быстро высушит их творческое дарование. И это необходимо в интересах поднятия качества нашего строительства, так как отход от строительства большой группы талантливых молодых архитекторов наносит явный ущерб архитектурному качеству нашего строительства [31].

1966—1967 гг.

[...] Мне хочется, адресуясь к студентам нашего института [32], сказать следующее: «Сейчас, в пору пристального внимания к новой архитектуре Запада, может быть, несколько одностороннего, и очень большого увлечения этой архитектурой нашими студентами без необходимого ее анализа и критики, является особенно необходимым, чтоб вместе с этим у нашей молодежи не выработалось пренебрежительного «нигилистического», как раньше говорили, отношения к культурному наследству прошлого. Абсолютно необходимо, чтобы наши студенты не растеряли тех важных знаний в области архитектурного прошлого, которые наш институт им тщательно прививает в первые годы их обучения и которые им совершенно необходимы в их поисках правильных путей к образованию нового стиля в нашей советской архитектуре. Вместе с тем хотелось бы возможно настойчивее подчеркнуть абсолютную необходимость практического перехода на новую архитектуру. Современная архитектура не возникает из ничего, но и не стоит на одном месте, постоянно движется вперед, причем, как я понимаю, целесообразность служит тем неизменным компасом, который указывает направление этого движения вперед [...] Кто-то хорошо сказал, что новая архитектура уже успела сделать длинный путь, двигаясь от материала, через функцию, к творчеству. Из всех наиболее удачных произведений новейшей

мировой архитектуры я не знаю произведений, которые бы не были связаны с достижениями человечества в прошлом и которые вместе с тем оставались бы неподвижными, привязанными к этому прошлому.

Наконец, мне хотелось бы сделать еще одно обращение к нашим студентам. Я хочу сказать, что как бы ни было хорошо и правильно написано в программах, на какой бы высоте ни находились Ваши преподаватели, но в основном успех зависит прежде всего и главным образом от Вас самих, от Вашего желания работать. Чтоб стать хорошим архитектором, недостаточно иметь способности, даже большие способности, но нужно еще очень много работать. Совершенство Вашей архитектуры и главное достоинство ее — простота — дается очень нелегко. Замечательный художник Павел Андреевич Федотов по поводу простоты в искусстве очень удачно выразился. Он сказал, «Будет просто, когда поработаешь раз со сто» [33].

примечания

[1] «В чем может выражаться «аполитичность» в архитектуре». Рукопись выступления 1940 г. Архив семьи.

[2] Из статьи «Социалистический реализм и архитектура общественных сооружений» в сб. «150 лет архитектурного образования в Москве», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1940, стр. 34—54.

[3] «Автобиографические записки». Рукопись. 1966—1967 гг. Архив семьи.

[4] Из кн. «Рабочий дом и рабочий поселок-сад» (М., Государственное техническое издательство, 1922, стр. 5, 6, 189—191, 250—251).

[5] См. прим. 3.

[6] Из статьи «О живописности улиц». — Журнал «Архитектура СССР», 1940, № 4, стр. 36—37.

[7] Из статьи «Архитектура городской площади». — Журнал «Архитектура СССР, 1934, № 2, стр. 10. Три площади — площадь Дзержинского, Сухаревская площадь, площадь Коммуны.

[8] Идея театрального зала, в котором объединяются ряды мест амфитеатра и сцена с глубоким просцениумом, широко обсуждалась архитекторами в первом десятилетии нашего века.

Театр *Карла Фридриха Шинкеля* (1781—1841) имел в виду создание так называемой рельефной сцены. Это неглубокая сцена с вынесенной вперед авансценой; действие воспринимается как рельеф на фоне задней стены сцены.

Театр Вагнера в Байрейте (1872) архитекторов *Готфрида Земпера* (1803—1879) и *Брюквальда* имеет форму сектора, решен сплошным амфитеатром пологого профиля, просценнум — с двойным порталом.

[9] Мюнхенский художественный театр арх. *Макса Литмана* (1862—1927) построен в 1908 г., по своему характеру может быть отнесен к театру с так называемой рельефной сценой.

Театр арх. *Анри Ван де Вельде* (1863—1957) — на Кёльнской выставке (1912). Сцена в плане представляет собой около $^3/_4$ круга, раскрывается трехчастным порталом во всю ширину зрительного зала.

Театр арх. *Огюста Перре* (1874—1954) на выставке декоративных искусств (1925) имеет неглубокую сцену, развитый просцениум с трехчастным порталом.

[10] Здание «тотального театра» арх. *Вальтер Гропиус* (1883—1969) проектировал вместе с берлинским режиссером Эрвином Пискатором в 1927 г. Театр имеет трансформируемые овальный зрительный зал и игровые площадки.

[11] Международный конкурс на проект театра для Харькова (1931) привлек много авторов. В ряде проектов сцена представляла собой как бы промежуточную форму между сценой-коробкой и сценой-ареной.

[12] *Ганс Пельциг* (1864—1936) по заданию режиссера Макса Рейнгарда построил большой драматический театр в Берлине в 1919 г. Театр имеет глубоко выходящий в зрительный зал просцениум и портал, который может раскрываться до 20 *м*.

[13] Театр торжественных представлений в Зальцбурге (1919). Проект архитекторов *Погани* и *Хайсарта* имел широко раскрытую сцену, объединяющуюся со зрительным залом.

[14] Театр Palais de Chaillot архитекторов *Карлю, Буало, Азема* построен в 1937 г. в Париже на месте Трокадеро, под землей; имеет секторальной формы зал на 3000 человек.

[15] «Архитектура театра», М., Изд-во Академии архитектуры СССР, 1947, стр. 4, 26, 33, 47, 64, 80, 85, 160—161.

[16] См. прим. 3.

[17] Из статьи «Театр в Комсомольске». — Журнал «Архитектура СССР», 1940, № 2, стр. 45—50.

[18] *Роман Иванович Клейн* (1858—1924). Крупный архитектор.

[19] *Мариан Марианович Перетяткович* (1872—1916). Окончил институт гражданских иженеров в 1901 г. Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств с 1901 г.; в 1906 г. получил звание художника-архитектора; в 1907 г. — пенсионер Академии. С 1913 г. — академик.

[20] *Игнатий Игнатьевич Нивинский* (1880—1933) — живописец. Окончил Строгановское училище в Москве.

[21] См. прим. 3.

[22] *Артур Фердинандович Лолейт* (1868—1933). Крупный ученый и практик, основоположник советской школы железобетона. Участник весьма значительных построек 20-х годов в Москве: дом «Известий» на пл. Пушкина Г. Бархина, Универсальный магазин на Красной Пресне Л. Веснина и др. Профессор Московского института гражданских инженеров, Московского Высшего технического училища, Военно-инженерной академии.

[23] См. прим. 3.

[24] *Ганс Пельциг* (1864—1936) — немецкий архитектор.

[25] *Вальтер Гропиус* (1883—1969) — немецкий архитектор.

[26] *Эрих Мендельсон* (1887—1953) — немецкий архитектор.

[27] Из статьи «Иностранные архитекторы на конкурсе Дворца Советов». — Сб. «Дворец Советов СССР», М., 1933, стр. 81—87.

[28] Петербургская Академия художеств, где Г. Б. Бархин учился с 1901 по 1907 г.

[29] *Михаил Тимофеевич Преображенский* (род. 1854). В Академии учился с 1875 г., окончил со званием классного художника 1-й степени. С 1880 г. — пенсионер Академии художеств. В 1887 г. получил звание академика.

В 1888 г. назначен адъюнкт-профессором по архитектуре в Академии художеств. С 1893 г.— действительный член Академии художеств. В 1894 г.— профессор искусств в архитектурных классах Академии художеств.

[30] См. прим. 3.

[31] Из статьи «Вопросы архитектурного образования». — Журнал «Архитектура СССР», 1940, № 5, стр. 1—2.

[32] Имеется в виду Московский архитектурный институт, в котором Г. Б. Бархин был профессором с 1930 по 1969 г.

[33] См. прим. 3.

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛАДОВСКИЙ

(1881—1941)

Николай Александрович Ладовский был ведущей фигурой направления архитектурного рационализма. С его именем связана реформа архитектурно-художественного образования в Московском Вхутемасе и разработка градостроительной концепции.

Ладовский много лет занимался архитектурным проектированием, еще до получения специального архитектурного образования. В 1914 году он поступает в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, которое заканчивает с дипломом архитектора-художника.

Процесс формирования творческого кредо Н. А. Ладовского был сложным и противоречивым. В 1918—1922 годах, когда постепенно складывались теоретические и творческие принципы рационализма, сторонники этого течения испытали влияние и школы И. Жолтовского, и кубофутуризма, и символического романтизма, и экспериментов супрематизма, и опытов художников-конструктивистов.

Вокруг Ладовского — признанного главы, теоретика, организатора и творческого лидера рационализма — постепенно, сначала в Живскульптархе (1919—1920 гг.), а за-

тем с конца 1920 года в ИНХУКе (в группе объективного анализа и с 1921 года — в рабочей группе архитекторов *) создавался коллектив творческих единомышленников, объединившихся в 1923 году в Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА).

Придавая большое значение технике в развитии новой архитектуры, Ладовский, однако, видел главное в процессе формообразования не в эстетизации новых конструкций и материалов, а в тех возможностях, которые они предоставляют в области решения пространства. Он считал, что основной задачей архитектора является решение пространственных задач. Эти идеи нашли отражение и в его выступлениях на заседаниях Живскульптарха и рабочей группы архитекторов ИНХУКа.

В принятой в апреле 1921 года программе возглавлявшейся Ладовским рабочей группы архитекторов ИНХУКа были сформулированы такие основополагающие творческие принципы рационализма, как повышенное внимание к проблемам пространства и психологии восприятия. Эти принципы легли затем в основу теоретического кредо АСНОВА, председателем которой был Н. А. Ладовский.

Ладовский рассматривал основные факторы, влияющие на формообразование в такой последовательности: пространство — форма — конструкция. Это отражало его убежденность в подчиненной роли конструкций в процессе формообразования. Ладовский подчеркивал приоритет пространственного мышления архитектора перед освоением художественных возможностей конструкций. Он много внимания уделял поискам нового художественного образа

---

* Рабочая группа архитекторов ИНХУКа была создана в марте 1921 г. В нее входили — Н. Ладовский, А. Ефимов, В. Кринский, И. Петров, Н. Докучаев, Г. Мапу.

(в 1919—1920 гг. Ладовский экспериментирует с динамическими композициями — проект коммунального дома и др.), широко используя новейшие материалы и конструкции и придавая большое значение учету объективных закономерностей композиционного построения архитектурной формы.

Н. А. Ладовский серьезно ставил вопрос о рациональных основах восприятия архитектурно-художественной формы. Он считал необходимым научно исследовать объективные психофизиологические закономерности восприятия человеком архитектурных форм, пространства и цвета. Ладовский создал во Вхутемасе (где он преподавал с 1920 г.) научно-исследовательскую лабораторию (известную «черную комнату»), где проводил опыты с целью подкрепить интуицию художника знаниями точных объективных закономерностей психофизиологии восприятия. Были созданы специальные приборы для проверки глазомера и пространственного воображения.

Ладовский ставил задачу найти в художественной стороне архитектуры не только эмоциональные, но и рациональные моменты, чтобы архитектор в своих формально-эстетических поисках мог учитывать объективные закономерности восприятия человеком архитектурных сооружений.

Считая, что в появлении подлинно новаторского архитектурного произведения огромную роль играет творческая фантазия, проводя реформу художественного образования на архитектурном факультете Вхутемаса, он уже к 1920 году разработал новый, так называемый психоаналитический метод преподавания *. Он предложил новую ме-

* Совместно с Н. Докучаевым и В. Кринским Ладовский внедрил разработанный им метод в Объединенных мастерских (Обмас) архитектурного факультета Вхутемаса. Затем, в 1923 г., этот метод был принят за основу преподавания дисциплины «Пространство» на основном факультете Вхутемаса. Сам Ладовский не оставил подробного изложения своего

тодику преподавания архитектурной композиции, разработал композиционные задания на построение крупномасштабных объемно-пространственных форм, ввел в практику преподавания выполнение студентами композиционных заданий в макетах.

Психоаналитический метод преследовал цель развить у студента с самых первых дней его пребывания в вузе необходимое архитектору объемно-пространственное мышление. Н. А. Ладовский предложил на первых этапах обучения студентов выделить в самостоятельную дисциплину изучение (на основе психофизиологии восприятия) художественно-композиционных закономерностей. Студенты изучали основные виды пространственных форм, поверхности, объема, ограниченного пространства (то есть интерьера), такие средства архитектурно-художественной композиции, как пропорции, ритм, цвет, динамика и др., выполняли задания на выявление массы, веса, равновесия и т. д. Проработка каждой темы предусматривала последовательное выполнение двух заданий — «отвлеченного» (абстрактное композиционное построение) и «производственного» (решение тех же композиционных задач в процессе проектирования конкретного объекта).

Программа обучения была построена таким образом, что предусматривала не только постепенное усложнение пространственных форм, окружающей форму среды и точек зрения на форму, но и постепенное усложнение объединенных в учебном «производственном» задании архитектурно-композиционных и функционально-конструктивных требований.

психоаналитического метода. Многие принципы этого метода были опубликованы в работах соратников и учеников Ладовского (Н. Докучаева, В. Кринского, И. Ламцова, М. Туркуса и других), которые отмечали приоритет Ладовского в разработке метода.

Наряду с большой теоретической и педагогической работой Н. А. Ладовский в 1920-е годы принимает активное участие во многих конкурсах: Советский павильон на выставке в Париже (1924), Смоленский рынок в Москве (1926), памятник Колумбу в Санто-Доминго (1929) и др.

Большой интерес представляют теоретические и проектные предложения Н. А. Ладовского в области градостроительства, среди которых можно назвать прежде всего использование новых типов секций в жилом комплексе (трехлепестковые секции в проектах для Москвы и Иванова и др.), поиски новой гибкой (динамической) планировочной структуры города, разработка художественно-композиционных вопросов застройки.

В 1928 году с группой сторонников Н. А. Ладовский выходит из АСНОВА и создает Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ), в основу теоретического кредо которого была положена градостроительная концепция Ладовского, для которой был характерен комплексный подход к различным градостроительным проблемам. Так, например, в отличие от многих градостроителей 1920-х годов, Ладовский много внимания уделял поискам такой схемы планировки города, которая позволяла бы усложнять его планировочную структуру в процессе развития, не нарушая в то же время взаимоотношения основных функциональных зон.

Своеобразным экспериментальным проектом, где сознательно ставились эти задачи, был проект промышленного поселка Костино (1927—1929) под Москвой, планировка которого позволяла развиваться поселению при сохранении его структуры. Здесь Н. А. Ладовский ставил и задачу создать художественно-выразительную объемно-пространственную композицию,

продумав последовательность восприятия облика поселка человеком по мере его движения по главным магистралям.

В группе Н. Ладовского во Вхутеине на протяжении нескольких лет выполнялись дипломные проекты на тему «Новый город», при разработке принципиальной схемы которого проверялись различные варианты планировки, — замкнутой в себе (рассчитанной на ограничение роста города) и децентрализованной (позволяющей свободно расти территории города). Проанализировав достоинства и недостатки различных планировочных схем города (в том числе линейной и радиально-кольцевой), Ладовский к 1930 году разработал принципиально новую схему развивающегося города. Эта схема представляла собой параболу, где по оси развивался общественный центр, который последовательно огибали зоны: жилая, промышленная и зеленая. «Парабола» Ладовского давала возможность развивать общегородской центр при сохранении его роли в качестве планировочного ядра. Ладовский предлагал использовать эту планировочную схему для реконструкции Москвы, приняв за ось параболы ул. Горького — Ленинградское шоссе.

В том же 1930 году Ладовский создает конкурсный проект Зеленого города под Москвой, в котором разработал новый тип гибкой автострады и предложил максимально использовать в жилищном строительстве принципы стандартизации и индустриализации (монтаж зданий из изготовленных на заводе полностью оборудованных и законченных жилых кабин).

В 1930-е годы Н. Ладовский создает конкурсные проекты театра в Свердловске (1931), Дворца Советов в Москве (1931—1932), театра МОСПС (1932) и др., разрабатывает проект реконструкции Трубной

площади в Москве, по его проектам сооружаются станции Московского метрополитена — «Лермонтовская» (наружный павильон) и «Дзержинская» (перронный зал) и др.

Публикуемые материалы относятся к тому наиболее активному периоду деятельности Н. Ладовского, когда он в первые годы Советской власти вырабатывает свое творческое кредо (выступления на заседаниях Живскульптарха, документы группы объективного анализа и рабочей группы архитекторов ИНХУКа), затем формулирует принципы рационализма (статьи 1926 г.) и, наконец, разрабатывает теоретические основы АРУ (конец 1920-х — начало 1930-х гг.).

ИЗ ПРОТОКОЛОВ ЗАСЕДАНИЯ КОМИССИИ ЖИВОПИСНО-СКУЛЬПТУРНО-АРХИТЕКТУРНОГО СИНТЕЗА [1919 г.]

О специфике архитектуры как искусства и характере ее взаимодействия со скульптурой

[*Ладовский* предлагает] ...прежде всего договориться до определенной формулировки слов «архитектура» и «скульптура» [...] Дает свою формулировку, указывая, что он нарочито, для большей ясности, суживает понятие архитектуры и расширяет понятие скульптуры.

Архитектура — искусство, оперирующее пространством. Скульптура — искусство, оперирующее формой.

Например, убранство стен раскраской по существу будет живописью, но если оно так расположено, что помогает почувствовать пространство, оно является средством архитектуры. Другой пример — филенки на стене по существу скульптура, но если они дают возможность почувствовать, прочесть пространство — это архитектура. [...]

О роли и взаимоотношении в архитектуре пространства, формы, конструкции и материала.

[...] Архитектор, задумывая то или иное сооружение, должен прежде компоновать только пространство, не интересуясь материалом и

конструкцией, потом уже должен начать думать об этом — так легче работать и результаты будут четче и лучше. [...] Пространство хотя и фигурирует во всех видах искусства, но лишь архитектура дает возможность правильного чтения пространства.

Конструкция же входит в архитектуру постольку, поскольку она определяет понятие пространства. Основной принцип конструктора — вкладывать минимум материалов и получать максимум результатов. Это ничего общего с искусством не имеет и может лишь случайно удовлетворять требованиям архитектуры. [...]

О роли новаторства и преемственности в процессе создания нового стиля

Знания, с одной стороны, мешают, с другой — помогают. Незнающий человек может сделать так, как уже было; с другой стороны, новые архитектуры создавались дикарями, пришедшими в соприкосновение с культурой. Так была создана готика. Пришли дикари, увидели новую для них архитектуру, не поняли ее и создали новую; римляне, имевшие много вполне законченных форм, не могли двинуться дальше. Все дело в степени знания. Большие знания в этом смысле вредны.

Мы находимся в благоприятном положении, мы не так много знаем, но кое-что все же изучали. Нам нужно знать старое, но не так, чтобы от нас пахло нафталином. Готика получилась от скрещения знания со свободой. Так и мы; кое-что мы знаем, но в то же время настолько свободны, чтобы творить. [...]

Главная наша задача — создать новый стиль.

О роли пространства в архитектуре и о характере синтеза архитектуры, скульптуры и живописи[1]. 1920 г.

Чудеса делает техника.
Чудеса должны быть сделаны в архитектуре.
Чудеса древних были построены рабским трудом масс и главное в них — количество труда.

В пространстве витающие архитектурные чудеса современности построены будут искусством плюс ум и главное в них будет — количество ума.

Пространство, а не камень — материал архитектуры. Пространственности должна служить скульптурная форма в архитектуре.

Пространственности, а затем скульптурной форме должна служить живопись в архитектуре. В таком их соподчинении и я признаю их синтез в архитектуре.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКОЙ КОНСТРУКЦИИ[2]. 1921 г.

Техническая конструкция — соединение оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта.

В идеальной технической конструкции должно быть:

а) *материальные* моменты преобразовывают [слово пропущено] действующих сил. Служат передаточной инстанцией на пути движения их,

б) напряжение (материальных элементов) должно быть на границе предела упругости (этим же определяется и пропорция частей),

в) молекулярные силы материи должны быть использованы в сторону наибольшей их сопротивляемости.

г) не должно быть лишних материалов, элементов и лишнего материала.

ИЗ ПРОТОКОЛОВ РАБОЧЕЙ ГРУППЫ АРХИТЕКТОРОВ ИНХУКа. 1921 г.

О программе рабочей группы архитекторов

Задачей нашей группы является работа в направлении выяснения теории архитектуры. Продуктивность этой работы — от скорейшей разработки программы, выяснения методов исследования и выяснения материалов, которыми можно располагать, как подсобными, в работе. План работы грубо можно разбить на три основных пункта: I) собирание теоретических учений и готовых теорий по архитектуре всех теоретиков, II) выработка соответствующего материала из теоретических учений и изысканий, добытых в области других искусств, но являющегося общим для архитектуры, и III) изложение собственных теоретических воззрений на архитектуру. Результатом этих работ должно быть составление иллюстрированного словаря, точно устанавливающего терминологию и определение архитектуры как искусства, ее отдельных свойств, качеств и т. д., взаимоотношение архитектуры с другими искусствами. Указанные три пункта охватывают собой прошлое — с тем, «что делалось», настоящее — с его «что делается» и будущее — с тем «что должно быть достигнуто» в области теоретического обоснования архитектуры. Комиссия, которую необходимо будет создать для выработки программы, должна будет развить обоснование предлагаемой нами программы. [...]

Перед нами стоит задача — изучение элементов, качеств и свойств архитектуры. Здесь необходимо начать исследовательскую работу, с одной стороны, с наиглавнейших свойств архитектуры, с другой — исследовать те ее свойства, которые, будучи ей родственными, уже изучаются другими существующими группами Института [3]. Сейчас там очередным является исследование конструкции и композиции [4]. Для архитектуры главнейшими элементами являются: пространство, конструкция, форма, а затем следуют другие ее элементы. Вот сжато схема программы [5]. Но, конечно, нам нет необходимости догматически придерживаться ее. Наличие, например, результатов исследования непрограммных в данный момент вопросов может допускать отклонение от рассмотрения очередных вопросов исследования. Теория архитектуры — область науки. И, казалось бы, она прежде всего требует литературного изложения для установления возможно точной терминологии понятий и ее определений. Но мы не должны пренебрегать, как одним из средств доказательства, графикой. [...]

Меня удивляет, что у членов группы [6] возникают еще вопросы, подобные «Почему пространство изучается в первую очередь». В таком случае не лучше ли обратиться к нашим родственникам по искусству, там, может быть, вам объяснят, «почему». Пространственность всецело принадлежит архитектуре, но архитектура-то и не занимается ее исследованием и плохо ее использует. Танцор и (пропуск в машинописном тексте стенограммы, видимо, здесь подходит слово «актер». — *С. Х.*) работают в пространстве. Вот с теоретиками этих искусств нужно работать над вопросами пространства и движения [...] Петров затрагивает две категории вопросов: *во-первых,* вопрос восприятия (архитектурного воздействия). Но это область психологии и философии. Мы не можем поставить достаточно широко исследование вопроса восприятия, так как недостаточно компетентны в вопросе психологии. Мы здесь вынуждены будем ограничиваться как аксиомами данными, предлагаемыми специалистами по этим вопросам. *Во-вторых,* Петров, в сущности, производит сам голую классификацию свойств архитектуры, и к тому же не по характерным, а по чисто случайным ее признакам: цоколю, колоннам, антаблементу и т. п. Что существенного в словах Петрова — это лишний раз подчеркнутая сторона восприятия и только [...] Университет [7] — архитектурное произведение. Не [будет] ли рассматривание его с точки зрения его органичности и механичности — рассматриванием по аналогии. Но вопросы аналогии — вопросы эстетики. Там рассматриваются перевоплощения человека: там, например, лежащий камень вызывает, по аналогии, чувство покоя, стоящий — стремление ввысь и т. п. Беспокойство, покой, устремле-

ние и пр. — вопросы специальной науки, но не архитектурного исследования. А последнее уже теперь дает, пускай временные, научно обоснованные истины, а не аналогичные сравнения [...] Мы не отбрасываем психологии, но мы говорим, что в ней мы не специалисты. То же по отношению к математике. Но есть область, где мы Пифагоры, — архитектура. И здесь нужны определенные посылки для построения. Эти посылки хотя бы на сегодня, но должны быть незыблемы, иначе доказательство обречено на немедленное разрушение. Такие посылки, директивы общего порядка и дает наша программа [8].

ОСНОВЫ ПОСТРОЕНИЯ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ (ПОД ЗНАКОМ РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ) [9]. 1926 г.

Архитектурная рациональность зиждется на экономическом принципе так же, как и техническая рациональность. Разница заключается в том, что техническая рациональность есть экономия труда и материала при создании целесообразного сооружения, а архитектурная рациональность есть экономия психической энергии при восприятии пространственных и функциональных свойств сооружения. Синтез этих двух рациональностей в одном сооружении и есть рациоархитектура.

Часть I. О форме.

1. При восприятии материальной формы как таковой мы одновременно можем усмотреть в ней выразительность качеств:

1) геометрических — отношения сторон, ребер, углов, характер поверхностей и т. д.,

2) физических — весомость, плотность, масса и т. д.,

3) физико-механических — устойчивость, подвижность,

4) логических — выразительности поверхности как таковой и ограничивающей объем.

В зависимости от выразительности, величины и количества мы можем говорить о:

а) *мощи и слабости,*

б) *величии и низменности,*

в) *конечности и бесконечности.*

2. Архитектура оперирует этими «качествами» как определенными величинами. Архитектор конструирует форму, внося элементы, которые не являются техническими или утилитарными в обычном смысле слова и которые можно рассматривать как «архитектурные мотивы». В архитектурном отношении эти «мотивы»

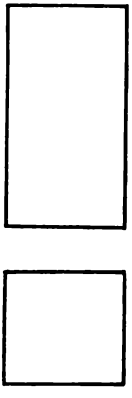
должны быть рациональны и служить высшей технической потребности человека *ориентироваться в пространстве...*

Для иллюстрации одного из видов работы над геометрической выразительностью формы рассмотрим:

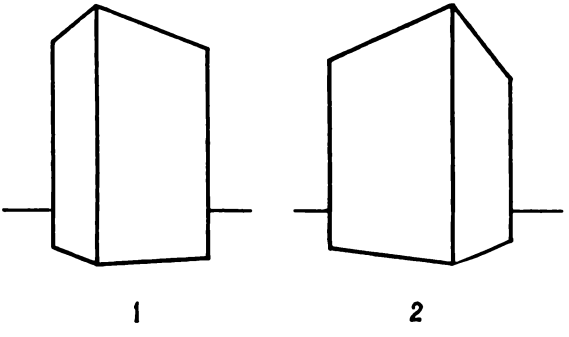
Пример 1.

3. Две проекции параллелепипеда дают о нем точное геометрическое *представление-образ* (черт. № 1).

Реальная перспектива его, представленная в ряде статических моментов 1, 2... (черт. № 2) дает приближенный образ, стремящий-



Чертеж 1



Чертеж 2

ся к геометрическому, выраженному в двух проекциях, как к своему пределу.

4. Работа архитектора над геометрической выразительностью формы, которую мы всегда воспринимаем в перспективе, заключается *в приближении образа, получаемого от восприятия реальной перспективы, к образу, данному в проекциях.*

Степень приближения зависит от количества и качества входящих в конструируемую архитектором систему определения элементов-признаков. Материалом этой системы элементов-признаков обычно служит в сооружении видимая техническая конструкция. Там, где она может быть использована полностью, создается синтез техники и архитектуры, где этого нельзя, там архитектурная конструкция (элементы-признаки) создается рельефными членениями поверхности формы как наиболее технически простым и экономичным средством исполнения. Конкретным примером постановки и решения задач такого рода могут служить задания, данные мною впервые в 1920 г. на архфаке Вхутемаса.

Задание № 1 (форма архитектурно-геометрическая)

5. Дано:

1) Правильный параллелепипед, в горизонтальной проекции представляющий квадрат 20×20 *м*, высота 30 *м*.

2) Высота глаз зрителя 1,60 *м*, расстояние точки зрения не более 30 *м*, точка зрения подвижна, скорость не более 15 *м* в *сек*.

3) Освещение солнечное.

Примечание. При решении задания необходимо принять во внимание движение солнца и возможность такого его положения, при котором одновременно могут быть равномерно освещены две стороны параллелепипеда.

Требуется показать зрителю:

1) Направление поверхностей, образующих стороны параллелепипеда, по отношению к координатным плоскостям (пространственную ориентацию).

Примечание. Пространственные координаты те же, что приняты в теории перспективы.

2) Ясную читку ребер

3) Равенство сторон

4) Отношение стороны основания к высоте

5) Правильность поверхностей, образующих стороны

6) Прямизну углов (т. е. что углы равны 90°).

Средствами выражения могут быть: вертикальные и горизонтальные членения, светотень и фактура поверхностей.

Требуется представить:

1) Модель или перспективный вид

2) Чертежи 2-х фасадов, образующих взаимно угол

3) Разрез горизонтальный и вертикальный. Масштаб 1 : 100

20/X — 1920 г. *Н. Л.*

6. Как видно из задания, основной работой в нем является выявление для зрителя геометрических качеств параллелепипеда. Но что означает *выявить геометрический образ?* Разве в математически правильно построенном параллелепипеде мы увидим какую-либо иную форму — шар, конус, цилиндр и т. п.? Нет, мы в нем не увидим ни шара, ни цилиндра и т. д., но мы также не увидим параллелепипеда с теми геометрическими качествами, которые даны в задании.

Достаточно взглянуть на перспективный ряд 1, 2... (черт. № 2), чтобы убедиться в недостаточности признаков, по которым можно было бы определить: что стороны основания равны, что отношение высоты к стороне основания = 1,5 : 1.

Можно ли допустить, чтобы архитектор, строя форму, не знал, как ее будет воспринимать зритель? Такое допущение означало бы

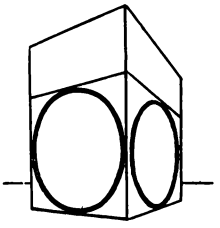
полную беспринципность и невозможность какого бы то ни было мастерства в области геометрической выразительности. Необходимо установить положение, что *архитектурно-геометрическая сторона материальной формы заключается в такой ее проработке, при которой зритель действительно видит ее геометрическую характеристику в той мере, в которой это необходимо для данного случая.*

Что для этого нужно сделать в данном примере?

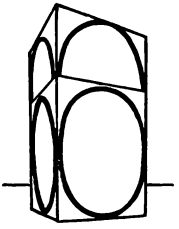
7. Необходимо поставить знак тождества между каждой парой одновременно видимых сторон параллелепипеда, следовательно, между всеми сторонами его.

Это означает, что членения на поверхности всех сторон параллелепипеда должны быть тождественны (1)

Если для примера мы впишем по окружности на каждую из сторон параллелепипеда так (черт. № 3), чтобы зритель мог при вос-



Чертеж 3



Чертеж 4

приятии определить равенство диаметров каждой пары одновременно видимых окружностей, то этим будет дана некая степень приближения образа к его геометрической сущности, будет более уяснено равенство расстояний отдельных ребер от переднего ребра (2)

Вписав еще по полокружности (черт. № 4), мы уясним отношение основания к высоте $1:1^1/_2$, равенство сторон и все вытекающие следствия, *все в известной степени приближения,* какое могут дать эти элементы (3)

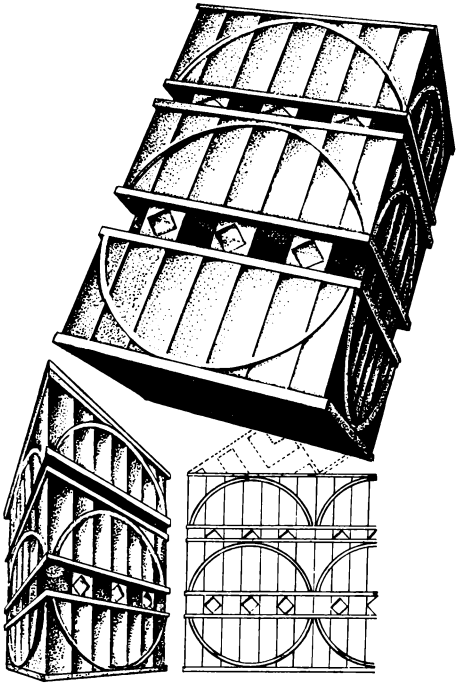
Продолжая таким образом анализ, далее мы найдем и остальные элементы, необходимые для решения задания.

Сравнивая архитектурные образы, полученные в результате такой обработки, с перспективным рядом 1, 2... (черт. № 2), при тех же условиях зрения, можно убедиться в большой степени приближения образа архитектурного (черт. № 4) к образу, данному в проекциях (черт. № 1).

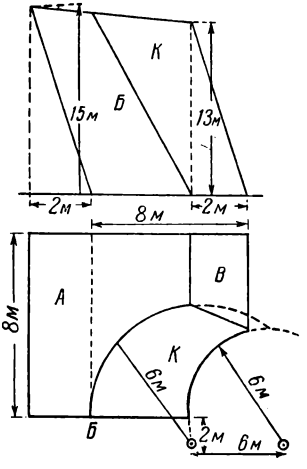
Действие света на моделировку общепонятно. В данном задании поставлено определенное требование § 3. Решение возможно:

а) или различной фактурной обработкой каждой пары одновременно видимых поверхностей (4),

б) или расчленением одной из каждых двух одновременно видимых поверхностей на участки, составляющие угол к поверхности, часть которой они составляют (5),



Чертеж 5



Чертеж 6

в) или расчленением обеих одновременно видимых поверхностей, как в п. 5, но углы частных поверхностей одной стороны не равны углам частных поверхностей другой (6)

Пример решения

8. В приведенном решении Петрова § 1, 2, 5, 6 задания выявлены следующими средствами:

§ 1 и 2 двухкратным повторением горизонтальных проекций параллелепипеда,

§ 5 прямолинейными вертикальными и горизонтальными, взаимно перпендикулярными членениями поверхностей,

§ 6 показанием в углах горизонтальных проекций, видимых снизу небольших квадратов, которые оцениваются как таковые непосредственно в силу малой величины их, для усиления в них вписаны малые окружности.

Задание № 2 (форма архитектурно-геометрическая)

9. Дано:

1) Прилагаемый чертеж геометрической формы [черт. № 6]

2) Горизонт зрения нормальный, точка зрения подвижна, скорость не более 15 *м*, максимальное расстояние точки зрения 30 *м*.

3) Освещение солнечное

Требуется показать зрителю:

1) Все плоскости как таковые

2) Плоскости *А* и *Б* как образующие угол

3) Наклонность плоскости *В*

4) Цилиндричность или конусовидность поверхности *К*

5) Ясную читку всех углов

Необходимо представить:

Макет и чертежи в М 1 : 100

Вхутемас 30/X — 1920 г. *Н. Л.*

ПСИХОТЕХНИЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ (В ПОРЯДКЕ ПОСТАНОВКИ ВОПРОСА) [10]. 1926 г.

Архитектор должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника. [...]

Работы, произведенные мною, а затем и моими товарищами, во Вхутемасе в 1920 г. в области архитектуры, проверенные методами психотехники, помогут научной постановке положений архитектуры на основе *рационалистической эстетики.*

Самым правильным подходом к решению этого вопроса будет организация психотехнической лаборатории для изучения вопросов рациональной архитектуры при АСНОВА. [...]

Помимо чисто научного значения, какое может иметь работа лаборатории, ее деятельность должна иметь и практическое значение в архитектурной повседневности.

Сколько недоразумений лаборатория могла бы устранить при оценке качеств архитектурной работы из-за отсутствия общеобязательной терминологии даже в среде специалистов.

ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ВЕЛИЧИН И ОБЪЕКТОВ [11]. 1929 г.

Мы все время слышим от хозяйственников, экономистов, политиков, и это понятно, что вся наша жизнь строится на экономике. Причем экономика понимается определенным образом — в смысле экономии затраты физической энергии человека. [...]

За последнее время стали прибавлять экономику умственной энергии. Что же касается экономии чувственного порядка, энергии психической, то об этом пока никто ничего не говорит. Я считаю, что вот эта экономика и является тем базисом, на котором современная архитектура должна строить свою теорию. Если архитектор обслуживает чувства человека, он должен обслуживать таким образом, чтобы эти чувства затрачивались экономней, чтобы он свои чувства затрачивал на восприятие главным образом пространственных величин, пространственных объектов. Именно в этой плоскости и заключается организация его психической энергии на принципе экономии восприятия.

О ДИНАМИЧЕСКОЙ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЕ ГОРОДА [12]. 1930 г.

[...] Понятие роста города не может быть сведено к простому механическому увеличению территории, ширины проездов, этажности и т. п. Рост надо понимать как органический, на разных этапах своего развития представляющий различный не только количественно, но и качественно организм. [...]

Кольцевая система планировки имеет много сторонников в мировой литературе по градостроительству. Поэтому на разборе ее необходимо подробнее остановиться. Средневековый город-крепость, город-сад Говарда, система сателлитных городов Унвина и предложение по перепланировке Парижа Корбюзье [рис. 1] — все эти планировочные конструкции, несмотря на их кажущееся различие по форме и назначению, можно отнести к одному разряду статических форм [...] Прививка этих систем к растущим и жизнедеятельным городам неминуемо должна вызвать болезненные явления при их росте.

Специфическим признаком их механистичности является то положение, что эти системы могут иметь смысл лишь на мгновенный отрезок времени, при условии их целостного осуществления, в следующее же мгновение роста их необходимо будет начать разрушать — короче, они не предусматривают роста из «клеточки» в систему, из

низшей системы в другую, высшую и т. д. Если во время средневековья при преобладании «статических» моментов над динамическими, то есть при относительно медленном жизненном темпе и недостаточном учете координаты времени, кольцевая система еще

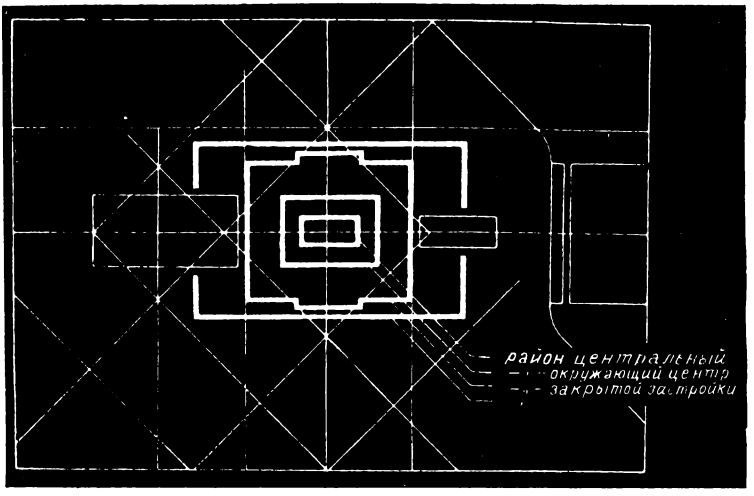


Рис. 1

могла в планировке некоторое время держаться, то с развитием капитализма, с ростом городов она всюду была сломлена.

[...] На смену ей пришла сетчатая планировка как выражение текучести — своеобразный непрерывный территориальный «конвейер», более отвечающий потребностям капиталистического, более механического нарастания, а не организационного роста. Крайним выражением этой текучести являются идеи городов-линий. Являясь выражением максимальной динамичности, эти планировочные конструкции неминуемо окажутся *слабыми организмами,* так как низводят трехмерное пространство к «одномерному», ставя ударение на линейность.

Вся же современная материальная культура и техника дает возможность решать градостроительные задачи в трехмерности, ставя ударение на *«горизонтальную двухмерность».*

Обратимся теперь к проектам «Большой Москвы». По всем этим проектам Москва представлена в виде центрального ядра, окруженного двумя кольцами, а с ростом пригородов, которые ни одним из

проектов не увязаны в систему, естественно, в ближайшем будущем образуется и третье кольцо.

В центре предполагаются правительственные и общественные сооружения государственного и местного значения.

Территории колец по организационному содержанию представляют расплывчатый, не связанный с формой колец конгломерат, рост которого вообще не предусмотрен и не связан с общей формой кольца.

Такая несвязанность естественна, так как геометрическая природа кольцевой территории представляет ее пространственную статичность, физическая же природа ее строительства в лучшем случае допускает лишь уплотнение. А потому планировщик чувствовал, что бесполезно связываться с формой колец. Секторальная же система роста, казалось бы, возможная в радиально-кольцевой планировке, по динамико-геометрической сути находится в противоречии с ней, должна ее исказить, а потому и невозможна. Все проекты «Большой Москвы» исходили в основе своей из положения прироста населения и, как следствие, прироста территории. Но этот рост ими принимается без анализа отдельных составляющих и взаимодействующих сил, а лишь формально, как округление в общем анархично растущих органов города в геометрически оформленную территорию. Ведь снеговой ком, катящийся и увеличивающийся в объеме, мы не вправе считать органически растущим [...] Органическим же ростом города нужно назвать такой, который при росте целого обеспечивает рост отдельных его различно действующих частей-органов, объединенных в пространственно-временну́ю экономическую систему. [...]

Если представить себе полное согласование по форме, то есть если кольца будут означать различные органы, различного назначения территории, то рост одного из них будет происходить за счет гибели другого. Если же отбросить различную функциональную значимость каждого кольца, а принять их функциональную однообразность, то в силу экономики динамогеометрического принципа при всех прочих равных условиях разовьется центростремительная сила, которую можно представить, как давление колец друг на друга в направлении центра, в то время как центральный круг, стремясь расти, наталкивается таким образом на огромное и непреодолимое сопротивление колец [рис. 2]. Это и имеет место в современной Москве.

Сумма расстояний точек, образующих плоскость, до определенной точки $Д$ на той же плоскости тем больше, чем точки ближе к периферии.

Этот принцип оказывает влияние на всякую планировочную

конструкцию — сетчатую, концентрическую, радиальную и всякую другую, определяя организационные и экономические преимущества центральных и серединных — осевых — и т. д. районов.

Картина, данная рис. 2, говорит о том, что при кольцевой планировке Москвы *центр, стремясь к естественному развитию в горизонтальной проекции, встречает трудно преодолимое сопротивление колец,* и разрешение самого основного момента жизни города — диалектического процесса его роста — не предусмотрено данной конструкцией плана, так как рост без сокрушения соседних (надо полагать, тоже жизненных органов города) невозможен. [...]

При выборе участков под крупное строительство в центре Москвы возникают огромные организационные и экономические затруднения, и радикальный выход из положения возможен при кольцевой системе лишь в сплошной сломке старого и возведении на его месте нового.

Таким образом, жизненное, по существу, проявление тенденции роста центра, в силу неправильной конструкции этого центра, вредно отзывается на городе в целом, и прежде всего на его нормальном росте.

Но помимо интенсификации застройки рост города влияет также и на движение по артериям-улицам. Улицы оказываются тесны и требуют также расширения. [...]

Идея реорганизации старой Москвы и перерождение ее в новую «Большую Москву» по всем проектам кольцевой системы осуществляется в настоящее время методом так называемых «красных линий», своеобразного врастания Новой Москвы в старую. Как этот метод тяжело отражается на жизни города и его строительстве, хорошо известно всем, кто с этим строительством сталкивается. Задача, которую система «красных линий» в ее теперешнем виде пытается разрешить, оказывается неразрешимой, так как, ставя вопрос в плоскости пространственной, эта система не ставит его в плоскости временно́й.

Без календарных сроков реорганизуемые улицы города будут представлять вообще и всегда изъеденную ломаную линию, имеющую расширения лишь на небольших и случайных протяжениях и, следовательно, *пропускная способность улицы будет оставаться всегда на старом уровне.* Если же в некоторых небольших протяжениях положение улучшится, то в общем положение все же останется тяжелым.

Вторым тяжелым последствием системы «красных линий» в нынешней их трактовке и методах осуществления является понижение ценности большинства участков или вследствие того, что от них

отрезаются части, уходящие под мифически уширенные улицы, или из-за того, что эти мифические улицы их перерезают и делают невозможными для застройки.

[...] И если болезнь центра города при кольцевой планировке можно сравнить с болезнью сердца, то принятая система «красных линий» является не чем иным, как «склерозом» в системе кровообращения города.

Могут возразить, что это — болезни роста, что то же происходит и на Западе и т. п. Однако с этим согласиться нельзя. Скорее, все это происходит потому, что наши проектировщики мыслят еще ста-

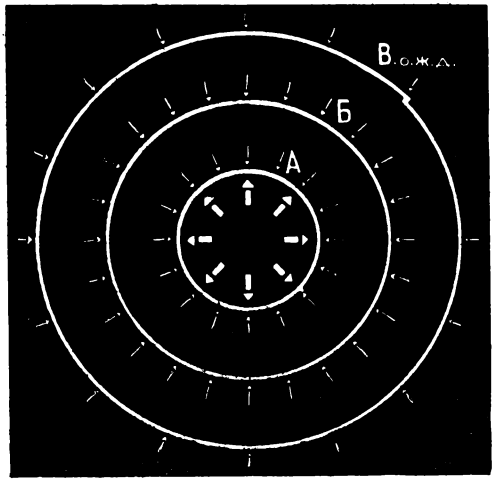


Рис. 2

тическими категориями, не рассматривая город как растущий организм. Короче, они не мыслят диалектически. [...]

Каков же выход из положения, что можно предложить?

Мы предлагаем прежде всего:

1. *Разорвать кольцевую систему в одном из участков и дать тем возможность центру свободно расти* [рис. 3]. Центр в виде планировочной точки, хотя бы и диаметра кольца «А», как теоретически, так и практически вообще недопустим. Центр города должен иметь возможность расти не только по третьему измерению, вверх, но и в горизонтальной проекции, поступательно вперед. Следовательно, *центром города должна быть не статическая точка, а динамическая*

линия — ось. Разорвав кольца и отогнув их в виде подковы, мы дадим возможность центру, а также и соответствующим ему ветвям бывших колец расти. Центр города приобретает форму веера. Эта форма наиболее соответствует функции центра, так как по мере роста города и нарастания его динамики и усложнения организации центр не остается зажатым, а свободно разворачивается за счет площади веера.

Весь город и центр представляют собой по этой конструкции как бы поток, постепенно расширяющийся.

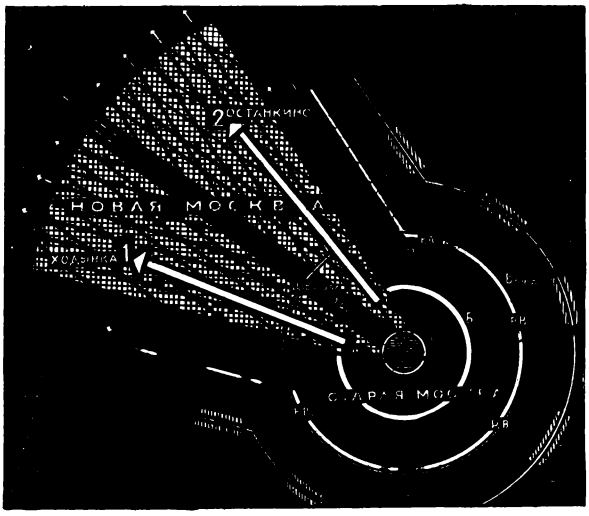


Рис. 3

2. *Сосредоточить все новое строительство в одном секторе, который должен стать начальным сектором нового социалистического строительства.* [...]

4. Рассматривать *весь остальной город лишь как материальную среду, благоприятствующую росту его новой части и со временем образующую «город-музей».* Такой принцип роста нового за счет материала и организации старого весьма распространен в природе. [...]

6. *Систему «красных линий» сохранить лишь для нового социалистического сектора, но проводить ее решительнее и в порядке календарного плана.*

7. *Перепланировку остальной части города не производить.* [...]

О ПЕРСПЕКТИВАХ СТАНДАРТИЗАЦИИ ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА[13].

1930 г.

«Зеленый город»[14], по мысли рабочих организаций, являющихся учредителями его, должен быть городом отдыха и проводником социалистических форм организации быта и воспитания трудящихся.

Сооружения первой очереди застройки проектированы, исходя из соображений их быстрого возведения и немедленной сдачи в эксплуатацию. [...] Для строительства второй очереди имеется возможность более планомерно и углубленно проработать все вопросы. Строительство 2-й очереди должно базироваться на высокой строительной технике и фабричного стандарта, по возможности охватывающего все строительство.

Трудность внедрения стандарта в жилое строительство может быть преодолена, если открыть строителям глаза на более передовую, также строительную, технику так называемых подвижных составов. Помещения кают всех видов более приспособлены для длительного пребывания в них человека, чем наши жилкомнаты. Мы убеждены, что, например, подобие конструкции кузова лимузина, переработанной соответствующим образом для постоянного жилья, сможет быть изготовлено наисовершеннейшим образом на заводе Автостроя и легко оттуда на постройку транспортируемо. В сочетании с несущим статическим каркасом это разрешит вопросы многоэтажного стандартного строительства, до сих пор не решенные в технике.

Наше предложение строительства второй очереди в главном сводится к следующему:

1) все жилые дома З. Г. могут быть разбиты на ряд категорий — от отдельного домика на двоих до блока и даже небоскреба, объединяющих в одном здании большое население с рядом отдельных кабин и помещениями общего и специального назначения;

2) по строительным методам построения сооружения конструируются следующим образом:

а) на заводе изготовляются кают-кабины одного или двух стандартных типов. Кабины оборудованы и защищены от холода так, что представляют законченное жилище с полным оборудованием. Такое жилище может быть поставлено на выравненной площади в любом месте;

б) все прочие социальные и технические типы сооружений классифицируются таким образом: на месте постройки возводится несущий нагрузку скелет, стандартизированный до последней степени. Кабина в собранном виде вставляется с помощью кранов на свое место и включается во все виды сетей.

Планы таких корпусов могут быть самые разнообразные. Общественные и прочие помещения образуются в любом месте и любой величины, ограждение их производится специальными остекленными дверьми. Лестничная клетка вместе с маршами вписана в форму, тождественную ячейке жилой, и состоит из звеньев, наращиваемых одно над другим. Это дает возможность легко распоряжаться планом, вставляя лестничную клетку в любое звено. Архитектура сооружения может быть весьма разнообразна по мере увеличения размеров сооружения.

На основе этих общих данных могут быть запроектированы корпуса по специальным заданиям.

ПЛАНИРОВКА АВТОСТРОЯ И МАГНИТОГОРСКА В ВУЗЕ[15]. 1931 г.

Значение планировки как отдельной специальности осознается нашей архитектурной общественностью довольно медленно. [...]

В нашей стране в эпоху строительства социализма архитектурные общества по-прежнему строят свою работу от частного к общему — от здания к городу, как это *вынуждены* делать наши зарубежные коллеги в капиталистической структуре общества. Мы не можем рассматривать здание иначе, как частицу целого города. Следовательно, наши общества должны перестроить свою организационную работу, исходя от города к зданию, а не наоборот. [...]

[...] Втузы уже встали на новые рельсы связи с производством.

При проведении в качестве руководителя во Вхутеине проекта планировки поселка Автостроя[16] в 1929—1930 гг. мною был, между прочим, выдвинут и проведен принцип нового, более современного метода изображения проекта, учитывающего и координату времени — кинопроекции. Этот метод особенно важен для архитектора-планировщика, который должен передать другим (а прежде проверить самого себя) организацию пространства во времени.

При проведении работ были выдвинуты принципы организации оформления, имеющие в виду дать ответ на политические установки, соцбытовые особенности переходного периода, технико-строительные и архитектурные. В политическом отношении были выдвинуты принципы, трактующие рабочего в планировке его поселка со стороны его социально-политической роли как строителя нового строя. Поэтому поселок не только противопоставляется производству как отдых труду, но и связывается с ним целым рядом общих культурных учреждений. Наряду с этим подчеркнута организация интеллектуального отдыха при более высокой социальной форме организации быта на квартале.

Новый быт определялся общей планировочной структурой и новым решением квартала, который рассматривается не только со стороны графиков движения и инсоляции, но и со стороны организации на территории квартала жизни трех возрастных групп (дошкольники, школьники и взрослые), а также различными, известными до сего времени строительными типами зданий.

Наши строители и идеологи делают ошибку, отождествляя строительные и социальные типы жилья. Один и тот же или различные социальные типы жилья, например индивидуальные квартиры, общежития с различной степенью обобществления, могут быть с успехом разрешены как в небоскребе, так и во всех до сих пор известных строительных типах: блоке, строчке корпусов, павильоне-кусте (состоящих из отдельных пространственно разрозненных спален, объединенных вокруг обобществленной части жилья в комплекс-куст).

Нужно подчеркнуть, что высшая социальная форма жилья укладывается легче в любые строительные типы зданий, но, конечно, разница быта будет. Однако эта разница будет разницей бытовых оттенков-нюансов, а не разницей социально-бытовых установок. [...]

Организация жизни и быта рабочего гораздо сложнее, чем это кажется на неуглубленный взгляд. Разница цеховая, возрастная, физическая, психологическая, старость, инвалидность и т. д. — все это требует различных, а не тождественных форм жилья и, следовательно, вариаций, наиболее легко осуществимых при свободном комбинировании всеми известными и вновь изобретенными строительными типами, а не сухим, функционально-формалистическим самоограничением и втискиванием сложного организма жизни в рамки, определяемые скудной фантазией проектировщика или идеолога.

Организация жилья — быта построена на принципе полного пространственного расчленения в отдельных корпусах функций сна, общения и воспитания. [...]

В архитектурно-социологическом отношении в планировке проводились положения, организующие восприятие зрителя от обобществленных частей к прочим корпусам, что достигалось определенной акцентировкой величин и пространственных взаимоотношений внутриквартальных комплексов. В архитектурно-композиционном отношении проводился принцип контрастного нарастания архитектурных рельефов — горизонтального по отношению к вертикальному, что можно графически изобразить в виде двух кривых, подчиненных центру тяготения района, являющемуся одновременно организующим и композиционным центром.

В архитектуре отдельных корпусов проводилась мысль дифференциации и спецификации архитектуры в зависимости от возраста

потребителя. Так, например, ребенок меньше способен воспринять общую концепцию и больше интересуется деталями и цветом, следовательно, архитектура не может быть одинаковой для взрослых и детей [...] В архитектурном подходе к оформлению спальной кабины проведен принцип пространственного, а не объемного оформления всей меблировки и смягчения всех углов комнаты, окна, стола и т. д., которые должны гармонично, успокаивающе воздействовать на отдыхающего. [...]

Задача, стоявшая перед нами по планировке Магнитогорска, заключалась в решении общей планировки города на заданной территории, застройки квартир и жилища [...] В общей планировке был заострен момент роста — развития города с возможностью различных темпов развития отдельных районов. В первой стадии город развивается главным образом линейно между двумя основными центрами тяготения — заводом и Магнитной горой. В этот начальный период [...] город представляет первичную форму планировочной организации — город-линию. Но этот город-линия построен по принципам, ничего общего не имеющим [...] с аналогичными предложениями различных групп ОСА, которые решают этот вопрос с точки зрения планировки не органически, а механически, не учитывая роста с качественной стороны, то есть не учитывая усложнения организационой структуры по мере роста. В проектах, выполненных в вузе, город-линия качественно изменяется по мере своего роста-развития, постепенно переходя от низшей формы города-линии в высшую форму города-плоскости.

[...]Архитектурный вопрос заостренно поставлен в решении жилища. Действительно, можно ли считать, разрешая функциональную и конструктивную задачу и не заботясь *особо* о *подчеркивании идеологической* стороны *содержания, т. е. об архитектурной стороне*, что она сама собой получится.

Так ведь ставят вопрос конструктивисты-функционалисты. [...]Что же получается на деле? Так как при решении конструкции квартирных корпусов были поставлены требования максимальной экономии, то оказалось возможным решить всю задачу реорганизации быта на социалистических основах при небольших перестройках квартирных корпусов, *без необходимости реконструировать внешность — фасад сооружения* [...] Но тогда чем же будет отличаться архитектура капиталистической идеологии от архитектуры социалистической идеологии, если при изменении содержания корпуса его внешность не изменяется? [...]

При такой постановке вопроса остро выявляется зависимость архитектуры от идеологии, а не от конструкции. Вопрос сводится к следующему: можно ли социалистическую архитектуру выразить

в старой строительной конструкции? Конструктивист-функционалист, не изменяя самому себе, должен ответить на этот вопрос отрицательно, то есть, стоя на своей идеологической позиции в архитектуре, не может дать новой, современной социалистической архитектуры вне новой конструкции. Мы утверждаем обратное — что идеология современной архитектуры не зависит от конструкции и может быть выражена в любой конструкции и материале. Конструкция же только влияет на общий тип ее. [...]

примечания

[1] Летом 1920 г. на выставке работ Живскульптарха среди других работ Ладовского демонстрировался его проект «Архитектурное явление коммунального дома»; к фасаду этого проекта подклеен листок, на котором карандашом рукой Ладовского написано это своеобразное творческое кредо (ГНИМа, Р Ia 1644).

[2] Определение предложено Н. А. Ладовским на заседании Группы объективного анализа ИНХУКа в январе 1921 г. в ходе проходившей там многодневной дискуссии на тему: «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничений» (частный архив).

[3] Имеются в виду другие рабочие группы ИНХУКа.

[4] В это время еще продолжалась дискуссия о композиции и конструкции в рабочей группе объективного анализа ИНХУКа.

[5] Это Ладовский говорил на первом заседании рабочей группы архитекторов 26 марта 1921 г. На другой день (27 марта) на заседании программной комиссии он не только более детально развил положения программы, но и, видимо, уточнил последовательность «главнейших элементов» архитектуры — пространства, конструкции и формы, так как в программе «форма» поставлена на второе место.

[6] Ладовский отвечает на критику Петровым первого варианта проекта Программы рабочей группы. Петров считал недоказательным положение Программы, что пространство необходимо изучать в первую очередь.

[7] Имеется в виду старое здание Московского университета. Ладовский полемизирует тут с Петровым, который говорил: «Ладовский сам согласен, что элементы восприятия — область экспериментальной психологии. Но если взять тот или иной памятник архитектуры, например наш Московский университет, ну манеж, что ли. Спрашивается: разве не важно исследовать элементы восприятия, порождаемые их архитектурными формами, например, с точки зрения их органичности, механичности и т. п.» (частный архив).

[8] Ладовский говорит о проекте Программы рабочей группы архитекторов ИНХУКа.

[9] Основы построения теории архитектуры. — «Известия Ассоциации новых архитекторов», М., 1926, стр. 3—5.

[10] Статья опубликована в выпуске «Известия АСНОВА» (1926) и датирована 25. III. 26 г.

Ладовский начиная с 1920 г. неоднократно ставил вопрос о создании при архитектурном факультете Вхутемаса «исследовательского института»

для изучения «формы с точки зрения ее самостоятельного бытия и восприятия». В ноябре 1926 г. на академической конференции архитектурного факультета Ладовский выступил с докладом на эту тему. В резолюции, принятой по докладу Ладовского, отмечалось, что конференция считает своевременной организацию исследовательской лаборатории (ЦГАЛИ, ф. 681, оп. 2, д. 177, л. 72). В 1927 г. во Вхутемасе Ладовский создал «архитектурную лабораторию», которой он и руководил.

[11] Из доклада Н. Ладовского на конференции окончивших Вхутеин (1929). Фрагмент этого доклада (по неправленной стенограмме) был приведен в статье Р. Хигера в журнале «Современная архитектура», 1929, № 4, стр. 143—144. По статье Хигера и дается публикуемый отрывок.

[12] Журнал «Строительство Москвы», 1930, № 1, стр. 17—20.

[13] Журнал «Строительство Москвы», 1930, № 3, стр. 9—13.

[14] Статья является развернутой пояснительной запиской к конкурсному проекту Н. Ладовского «Зеленый город».

[15] Журнал «Советская архитектура», 1931, № 1—2, стр. 21—28.

[16] Речь идет о жилом комплексе при Горьковском автозаводе.

АЛЕКСАНДР ПЛАТОНОВИЧ ИВАНИЦКИЙ

(1881—1947)

Александр Платонович Иваницкий родился в 1881 году в г. Остроге Волынской губернии. В 1898 году окончил реальное училище в Харькове и в том же году уехал в Петербург, где поступил в Институт гражданских инженеров; окончил институт в 1904 году с медалью, первым по успеваемости.

Будучи оставлен при Институте после его окончания, А. П. Иваницкий вел педагогическую работу в Институте гражданских инженеров, в Лесном институте и на политехнических курсах.

Одновременно в 1905—1910 годы он участвовал в проектных и строительных работах по сооружению крупных жилых и общественных зданий: переустройства Таврического дворца (под руководством А. А. Бруни), Мариинского дворца (под руководством Л. Н. Бенуа), Государственного банка и др.

Вскоре после окончания института Александр Платонович был в заграничной командировке и познакомился с Парижем, Лондоном, Римом, Веной, Дрезденом, Миланом и другими городами, с их музеями, архитектурой. Эти поездки дали ему

возможность изучить постановку больших архитектурных и градостроительных задач за рубежом.

В дальнейшем деятельность А. П. Иваницкого сосредоточилась на задачах комплексного проектирования по планировке и благоустройству городов; к ним относятся работы по Астрахани и курорту Балаклаве в Крыму (1908, под общим руководством Б. К. Правдзика).

В связи с новизной таких задач в тогдашней России, работы в известной своей части стали носить исследовательский характер. К этому же времени относятся его первые публикации по актуальным вопросам градостроительства.

В 1910 году А. П. Иваницкий был избран «комиссией, ведавшей делами посылки с ученой целью за границу и внутрь России бывших воспитанников Института гражданских инженеров» для заграничной командировки; целью этой поездки было изучение вопросов общего благоустройства населенных мест. Он посетил Германию, Голландию, Бельгию, Францию, Италию, изучая как градостроительные комплексы крупных городов, так и вопросы планировки и застройки небольших городов и приморских курортов.

В 1913 году Иваницкий переехал из Петербурга в Москву. Здесь он работал по строительству поселков и общественных зданий для служащих Московско-Казанской ж. д., по составлению проектов поселков для рабочих Мурманского паровозостроительного завода, для служащих при узловых железнодорожных станциях и др. (1913—1917).

После Великой Октябрьской социалистической революции, когда перед Советской страной во всю ширь встали задачи планировки новых и обновления старых городов, А. П. Иваницкий целиком посвя-

тил себя этой специальности, еще только начинавшей развиваться в нашей стране.

В 1918 году в Москве был организован Профессиональный союз зодчих, и А. П. Иваницкий был в составе «Временного коллектива», руководившего работой этого союза.

В 1918—1920 годах он состоял членом Строительного совета Главторфа по Шатурскому строительству; в 1920—1922 годы — постоянным консультантом Госплана, где руководил работами по строительству поселков для рабочих химической промышленности. В это же время А. П. Иваницкий продолжал вести педагогическую работу, читая циклы лекций по планировке городов на курсах усовершенствования санитарных врачей при Московском университете, на курсах капитального строительства при НТУ ВСНХ, а в 1920—1923 годы — в Московском межевом институте, где он руководил кафедрой планировки городов и был утвержден в звании профессора. В 1928—1932 годы Иваницкий работал в Московском архитектурном обществе — он был председателем комиссии по вопросам градостроительства и лектором по курсу планировки городов.

В 1923—1924 годы по заданию Наркомздрава А. П. Иваницкий работал над составлением проекта планировки и общего благоустройства Архангельска. В связи с этим заданием он был в 1924 году командирован в Лондон, где принимал участие в международной научной конференции по вопросам благоустройства городов и жилищного строительства.

В 1925—1930 годы Иваницкий состоял членом постоянного бюро всесоюзных водопроводных и санитарно-технических съездов, председателем вновь организованной секции по планировке городов;

он выступал с докладами на съездах в Баку (1925), Харькове (1927), Ростове-на-Дону (1929), содержание которых опубликовано в «Трудах» съездов.

А. П. Иваницкому принадлежит авторство ряда первых послереволюционных планов многих городов: Архангельска (1923—1924), градостроительного комплекса Баку и поселков Апшеронского полуострова (1924—1928), Твери (1925—1926), Ржева (1927), Гусь-Хрустального (1927), Ростова-на-Дону (частичная планировка, 1929), курорта Талги (1928—1930), г. Горького (схема планировки и варианты расселения, 1929—1934), «Зеленого города» — зоны отдыха г. Горького (1932—1934) и др.

Одновременно он участвовал в работах по выработке единых норм строительного проектирования, состоял членом Научно-технического совета Наркомздрава по сектору планировки городов, членом Методического совета стройсектора Всесоюзного Комитета по высшему техническому образованию при ЦИК СССР и до конца жизни вел большую консультативную работу в учреждениях по планировке и застройке городов.

Иваницкий был организатором первых в Союзе кафедр по специальности «градостроительство»; он руководил ими с 1928 по 1934 год в Ленинградском институте гражданских инженеров (ЛИГИ) и с 1928 года — в Московском институте гражданских инженеров (МИГИ), а после ряда реорганизаций архитектурных факультетов, с 1933 года, — в Московском архитектурном институте (МАИ); А. П. Иваницкий возглавлял эту кафедру вплоть до 1941 года.

В 1938 году Иваницкому была присуждена ученая степень доктора архитектуры.

В 1944-м он был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР.

Во время Великой Отечественной войны А. П. Иваницкий работал в Уральской группе Академии архитектуры СССР, в Свердловске, где выполнил работы по применению методов районной планировки при восстановлении разрушенных оккупантами областей Союза; вместе с тем он проводил консультации и руководил проектированием в свердловских проектных организациях по планировке и застройке городов области.

Последние годы своей жизни А. П. Иваницкий посвятил развитию теории и практики районной планировки, освещая эти вопросы, как дело большого государственного значения. Он руководил вновь созданным Отделом районной планировки в Академии архитектуры СССР, разрабатывая принципы архитектурно-планировочных задач районной планировки, проводя большие научно-экспертные работы (пригородная зона Москвы, Кузбасс, Донбасс, Южный берег Крыма и др.).

Доклад на тему: «Основы районной планировки и задачи ее применения в Иркутской области», подготовленный для конференции по изучению производительных сил Иркутской области (4—11 августа 1947 г.), — был его последней работой.

Основным вкладом Иваницкого в науку о планировке городов и о районной планировке была разработка общих принципов советского градостроительства, с применением широкого комплексного подхода к решению его проблем как синтезу искусства градостроительства, требований техники, экономики, социологии, гигиены.

В процессе решения конкретных задач он разрабатывал принципы и методы теории и практики планировки городов; таким образом, проектно-планировочная

деятельность А. П. Иваницкого сыграла значительную роль в становлении науки о планировке городов. Работы Иваницкого по вопросам районной планировки, планировки пригородных зон, ландшафтной архитектуре содействовали дальнейшей разработке этих проблем в советской науке и практике.

Подготовка кадров архитекторов-планировщиков, начатая А. П. Иваницким, положила начало развитию градостроительного образования в стране.

В настоящем сборнике приводятся отрывки из некоторых работ и материалов личного архива А. П. Иваницкого, посвященные отдельным проблемам градостроительства.

ИЗ АВТОБИОГРАФИИ [1]. 1946 г.

[А. П. Иваницкий являлся представителем]... того направления в научной и практической работе по планировке городов, которое стремится сочетать задачи архитектуры города с задачами техники и экономики градоустройства, выдвигая при этом на должное место вопросы гигиены, культурно-бытового устройства, организации территории города и стимулируя развитие пригородной и районной планировки как основы размещения производительных сил и населенных пунктов, организации ландшафта, охраны художественных памятников и оздоровительных ресурсов местности. [...]

ВОССТАНОВЛЕНИЕ РАЗРУШЕННЫХ ГОРОДОВ [2]. 1917 г.

Восстановление разрушенных войной городов и деревень — задача ближайшего времени.

Как оно совершится — стихийно, силами самого возвращающегося на свои места населения, без общего планомерного руководства [...] или же дело восстановления городов пойдет по какому-то плану и будет осуществляться в формах целесообразных и рациональных? [...]

Государственное понимание задачи восстановления приводит к определению государственного вмешательства и государственной организации дела. [...]

О СОСТОЯНИИ ДЕЛА ПЛАНИРОВКИ ГОРОДОВ. 1925 г.

[...] Ранее всего я должен отметить, что планировка городов в современном смысле слова является в союзном масштабе делом новым и, как всякое новшество, наталкивается на многие препятствия, зависящие от недостаточности данных, необходимых для решения задачи, а также и от недостаточной выработанности технических и организационных приемов для этого решения.

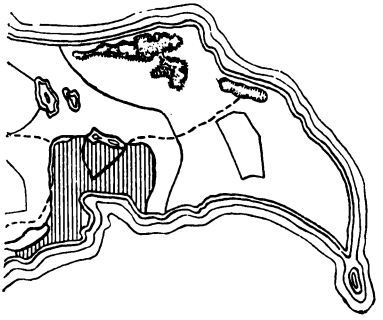


Рис. 1. Схема расположения г. Баку и поселков «Азнефти» в пределах Апшеронского полуострова, по проекту 1925 г.

Рис. 2. Баку. Схема планировки 1925 г.

[...] Баку является одним из первых городов Союза, выдвинувших задачу своей планировки в соответствии с требованиями современной экономики и техники [3].

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ТЕРРИТОРИИ ПРИ ПЛАНИРОВКЕ ГОРОДОВ (О «НОВОМ ПЛАНЕ г. БАКУ») [4]. 1927 г.

[...] Все выигрышные пункты местности, которые могут дать простор творчеству художника, архитектора, планировщика, инженера и организатора новых форм быта, при необходимой очень продолжительной дальнейшей детализации плана, тщательно вы-

браны и введены в систему планировки в таких формах и сочетаниях возможного их использования, которые менее всего стеснили бы размах этого творчества.

Аналогичные требования в значительной мере были учтены и при выборе мест расположения и очертаний границ насаждений и крупных участков, оставленных для будущих общественных зданий, и при планировке кварталов, рассчитанной по новому плану в преобладающем большинстве случаев на групповой, комплексный метод застройки, который может (и должен) быть распространен на целые районы и который дает наиболее архитектонические и новаторские возможности [...] (рис. 1, 2).

О ПРИМЕНЕНИИ СИСТЕМЫ РАЙОННОЙ ПЛАНИРОВКИ. 1927 г.

Правильное развитие районов и отдельных их частей, правильное размещение крупных предприятий, новых заводов и фабрик; фактическое проведение в жизнь, хотя бы в будущем, таких мероприятий, как охранные зоны, или таких санитарно-технических сооружений, как групповые водопроводы и канализации; осуществление таких общественно-гигиенических устройств, как защитные насаждения или объединенные парковые системы (для курортов), — все это сильно зависит от того, насколько разумно и дальновидно будет применяться в настоящем система районной планировки. Она распределяет земли по их назначению не только в пределах городской окружной межи, но и за ее пределами, и связывает все построение районного плана и планов входящих в него городов наметкой общих технических сооружений и общих культурных и хозяйственных учреждений [5]. [...]

О РАЦИОНАЛЬНОЙ ПЛАНИРОВКЕ ГОРОДОВ [6]. 1926 г.

Широкое развитие планировки вытекает не только из потребностей в ней городского хозяйства, но и из потребностей промышленности и торговли в правильном построении всего плана города в целом.

[...] Практика планировки дает цифры, характеризующие в денежном выражении экономические выгоды рациональной планировки [...] учесть возможность экономии в общем и целом — необходимо. При этом нужно помнить, что чем больше в городе экономических ресурсов, чем сильнее растет его население, тем важнее для города его рациональная планировка и тем больше может дать и городскому

хозяйству и городской промышленности основательно разработанный план.

[...] Выяснение перспектив территориального роста города и его промышленности и введение этого роста в определенные, планировочные соотношения и формы является основной технико-экономической задачей планировки. Пути решения этой задачи идут через углубленный анализ экономических факторов развития данного города и обслуживаемого им района, через анализ движения города и его населения и через ряд технико-экономических обследований в области транспорта, с одной стороны, и с другой — застройки города и его пригородов.

План города, хорошо разработанный в технико-экономическом отношении, учитывающий рельеф местности, свойства грунта и технические требования различных видов строительства, дает существенную экономию при самом строительстве. Если сетка улиц слишком густа; если она не расчленена на улицы магистральные и улицы второстепенные, служащие лишь целям местного сообщения и не требующие поэтому большой ширины проезжей части; если улицы не совпадают с естественными уклонами местности, идут на косогоры и не дают удобных для застройки очертаний кварталов, то такой план будет неэкономичен не только в части расходов по устройству самих улиц, но и в части расходов по устройству уличной канализации, домовых к ней присоединений, по устройству ливнестоков и по устройству водопровода.

[...] Современная техника планировки городов дает очень изощренные приемы повышения экономического значения городского плана, ведущие, помимо удешевления строительства и эксплуатации сооружений по городскому благоустройству, еще и к снижению накладных расходов промышленных предприятий, облегчению оборота сырья и товаров и к быстрому перемещению людских масс, втянутых в производственную деятельность в пределах города и его пригородов. [...]

Очень трудным для практического решения является вопрос о перепланировках уже застроенных частей. Нередко они обусловливают не только закрытие ненужных тупиков или расширение площадей и улиц за счет пустырей или палисадников, но и доподлинную перестройку частей кварталов, задетых перепланировкой.

[...] Но нужно сказать, что зачастую и эти хирургические меры — конечно, при условии их правильного применения — бывают не только необходимы, но и выгодны для города. Примеры этому можно найти в Тбилиси, где теперь проводится очень серьезная мера хирургического характера по расширению одной из основных улиц Старого города, так называемого Армянского базара, с несомненно

положительными результатами и для общего благоустройства города и для его экономики.

Аналогичная работа меньшего масштаба, но также с положительным результатом, была проведена в Баку, при расширении Торговой улицы, имевшей местные сужения вследствие неурегулированной застройки прежних лет.

При правильной постановке дела и при достаточной напряженности экономической жизни города, перепланировки, сопряженные даже с перестройками, экономически оправдывают себя в ближайшие же годы.

ИЗ ПИСЬМА

Запорожье. 10 августа 1929 г.

[...] Я в «Днепрострое». Огромное строительство. Целая строительная страна. Государство в государстве, поражающее своими размерами особенно ночью, когда шумит работа, трещат краны, взвизгивают цепи в темноте, рассвеченной тысячами ярких электрических огней, отражающихся в воде. Я пришел сюда вчера ночью. Утром меня уже возили по постройке, а вечером приехал Витя [7], и мы обошли его любимые места.

[...] Как огромна задача совершенной формы в этом колоссальном деле! [...]

К ВОПРОСУ О ПЛАНИРОВКЕ МАЛЫХ ГОРОДОВ [8]. 1929 г.

Планировка малых городов, нередко являющихся центрами какого-либо локального вида промышленности, тесно связанного с местным сырьем, является задачей, заслуживающей немалого внимания.

[...] Нормы и требования планировки, разработанные преимущественно для больших городов, зачастую оказываются практически невыполнимыми при планировке малых городов. Условия выполнения работ своеобразно сложны. Средства крайне ограничены. Насколько большие города с крупным масштабом хозяйства могут экономически «оправдать» даже радикальные меры по реконструктивным перепланировкам, настолько малым городам трудно справиться с элементарными задачами планировки, связанными с неизбежным «освоением» части новой территории, необходимейшими элементами благоустройства. Отсюда ряд существенных затруднений. Выход нужно искать в возможно большей экономичности планировки, в

компактности всего плана, в увеличении размеров площади кварталов, в сокращении уличной сети, в развитии линии застроения по отношению к длине улицы, в сокращении фронтальных линий отдельных участков, в применении облегченных норм планировки.

[...] Осторожный и последовательный подход к решению планировочных задач для малых городов является сугубо необходимым.

ПЛАНИРОВКА г. ГУСЬ-ХРУСТАЛЬНЫЙ [9]. 1929 г.

[...] Главнейшие черты проекта заключаются в следующем: 1. Селитебная часть охватывает все поселки, образующие Гусь-Хрустальный, и связывает их в одно целое общей системой улиц, площадей, насаждений и санитарно-технического благоустройства. 2. Промышленный район организуется [...] со свободным развитием вдоль основного пути [...]. Центром будущего города остается современный его центр [...] 6. План компактен и связан магистралями, улавливающими весь основной график [...] 7. План разделен на зоны застройки и фиксирует места расположения главнейших учреждений.

ПЛАНИРОВКА г. РЖЕВА [10]. 1929 г.

Особые трудности в планировке Ржева создает его сильно пересеченный рельеф и крутой левый берег р. Волги. Основными вопросами являются: укрупнение излишне дробных кварталов, сокращение преувеличенной сети улиц, повышение коэффициентов полезного использования территории, вовлечение новых территорий в планомерную застройку, благоустройство и т. п. [...]

ПРОБЛЕМА ПЛАНИРОВКИ г. ГОРЬКОГО. 1928—1934 гг.

Один из красивейших городов Союза, оставляющий неизгладимое впечатление у тех, кто подъезжал к нему по Оке и Волге или обходил его крутые и высокие откосы, открывающие беспредельные панорамы лесов и лугов Заволжья, один из крупнейших производственных и транспортных узлов, покоряющий огромным размахом своего индустриального строительства, наконец, один из крупнейших культурно-политических центров Союза — город Горький исторически сложился в одном из наиболее трудных топографических узлов, с

крайне сложной геологической и гидрогеологической структурой. [...]

[...] Пути планировочного развития Горького, как и ряда других многочисленных городов нашего Союза, лежат в направлении борьбы и победы над стихийными силами природы [11]. [...]

[...] Учет факторов, определяющих развитие города, естественных условий местности и влияний Большой Волги, их различная трак-

Рис. 3. г. Горький. Схема расселения, вариант 1. 1932 г.

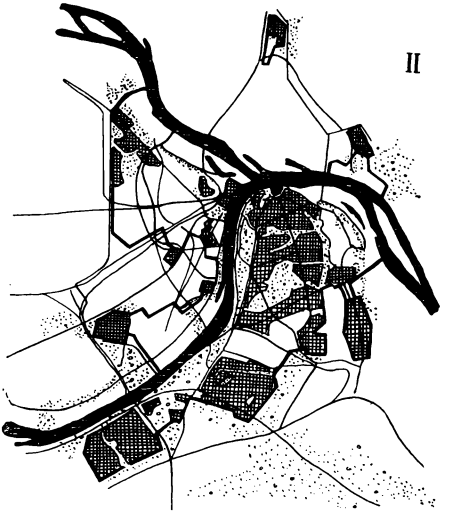


Рис. 4. г. Горький. Схема расселения, вариант 2. 1932 г.

товка в возникших обсуждениях [...] привели к разработке трех вариантов расселения:

первый вариант — это нормальное расселение кадров, работающих на предприятиях Заречья [...] в Заречье же, но при условии технически и гигиенически эффективной мелиорации низинных территорий в целях осушения, защиты от наводнений и общего оздоровления (рис. 3);

второй вариант — это переселение рабочих и служащих Заречья [...] в Нагорный район, при условии организации социально-эффективного, то есть быстрого, надежного, массового транспорта для связи с предприятиями Заречья. [...] (рис. 4);

третий вариант — это средняя форма расселения, при которой для жилой застройки выигрываются все более благоприятные места Заречья, а невместившаяся там масса рабочих и служащих пересе-

ляется в тот же Нагорный район при менее мощной, но столь же надежной транспортной связи с Заречьем. (рис. 5); [...]

В этих трех вариантах определились и три различные архитектурно-планировочные концепции города: первый вариант — это город компактный, хотя и разделенный реками на три крупных естественно образованных района [...] с жильем, приближенным к промышленности, с соблюдением гигиенических зон и разрывов; второй

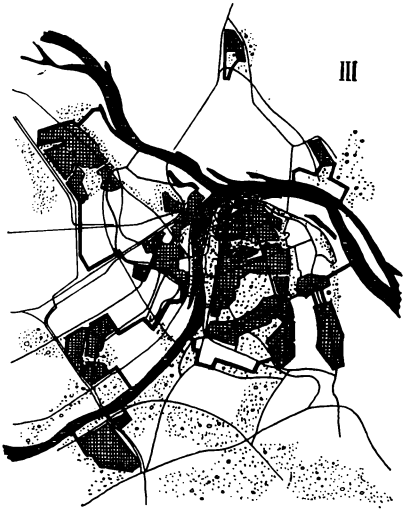


Рис. 5. г. Горький. Схема расселения, вариант 3. 1932 г.

вариант — это город, резко отделивший свое жилье от промышленности и вытянувшийся на возвышенной гряде вдоль реки [...] и, наконец, третий вариант — это город, состоящий из городов-сателлитов, разместившихся в общей системе менее осложненных взаимосвязей с промышленностью, на более выгодных для расселения местах [12]. [...]

НАСАЖДЕНИЯ ЗЕЛЕНЫЕ [13]. 1931 г.

[...] Расположение систем насаждений в плане города — одна из существенных задач планировки городов; здесь должны быть учтены не только нормативные требования, функциональные зависимости элементов и естественные условия местности, но и условия расселения,

движение плотности населения, рост застроенной площади, расположение культурных учреждений, развитие трафика, начертание магистралей — все в плане дальнейшего развития и реконструкции города. [...]

НАЗНАЧЕНИЕ ЗЕЛЕНОГО ГОРОДА ОКОЛО г. ГОРЬКОГО [14]. 1932 г.

Зеленый город должен служить местом массового социалистически организованного отдыха в различных его видах, в целях восстановления, развития и укрепления трудоспособности населения, поднятия его физического, интеллектуального и культурно-политического уровня и укрепления социальной дисциплины. [...]

Жизнь «Зеленого города» должна развиваться в обстановке тщательно охраняемых зеленых массивов и естественных красот местности, при коммунально-организованном обслуживании, полном санитарно-техническом и общем благоустройстве, при удобной и быстрой связи с г. Новгородом и его районом. [...]

Зеленый город как пункт социалистически организованного массового отдыха в условиях, наиболее отвечающих запросам развития трудоспособности и общего оздоровления, неотрывно связан с задачами индустриализации и повышения производительности труда. Это ставит его в один ряд с наиболее конкретными и наиболее важными задачами социалистического строительства.

•

О ПОДГОТОВКЕ АРХИТЕКТОРОВ-ПЛАНИРОВЩИКОВ [15]. 1933 г.

[...] Дело планировки у нас в СССР уже перешло из области схем в область реального дела. Нужны не только планировщики-мыслители, но и планировщики-мыслители-реализаторы. Нужно чувство меры, реального масштаба, ответственности. [...]

О ПУТЯХ ОСВОЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ. 1933 г.

[...] Архитектурное наследие прошлого нужно освоить для того, чтобы его преодолеть, освоить для того, чтобы перейти к творчеству своей архитектуры городов, отвечающей новому содержанию коллективизируемого быта, новым его процессам и новому мировоззрению бесклассового общества.

Вернее будет даже сказать, вместо «перейти к творчеству» — углубить, развить, усилить творчество новой архитектуры и новой планировки городов, так как по отношению к творческим исканиям последних лет нельзя целиком и огульно ставить знака отрицания [...] Нужен отбор сознательный, строгий, но бережливый отбор того положительного, что наметилось нашей архитектурной мыслью, но что, быть может, еще далеко не оформилось.

[...] Задачей этой развернутой аналитической разработки должна быть и социальная и художественная сторона.

Так называемые «законы художественной формы» должны быть вскрыты в конкретном историческом освещении и восприняты в таком же понимании. Тогда станет ясной бесцельность имитаторства, бесцельность повторений или фетишизации [...] не будем искать повторений неповторимого [...] Направим свои усилия на накопление знаний и на изучение приемов композиции, приемов построения архитектурной формы, на изучение ее социальной обусловленности, хотя бы в самых сложных зависимостях, и средств ее воздействия на массовое восприятие и в условиях культуры исторических эпох архитектурного расцвета прошлого и в условиях современности.

[...] Мы должны знать не только почему возникла та или иная форма, но и почему она была прекрасна [...] градостроительство и было в древности и должно быть и будет у нас высоким искусством [16].

[...] Альберти вводит в практические требования идеалы свободного расположения широких пространств в пределах города, к которым устремились желания передовых людей Ренессанса, ушедших из рамок средневекового города.

У Альберти было живое чувство красоты самого города, его общего расположения, красоты сетки его плана, а не только отдельных его частей или общего его архитектурного силуэта. Этого чувства мы уже не находим у некоторых из более поздних и более знаменитых архитекторов — и практиков и теоретиков [17]. [...]

О «МАСШТАБНОСТИ» ПРИ ПЛАНИРОВКЕ ГОРОДОВ. 1936 г.

[...] Природа — источник прекрасного. Но из этого не следует, что естественные условия данной местности — горы, реки, моря и пр. — создают масштабность в композиции.

Композиция — это результат творческого акта или наслоения творческих актов. Масштабность — это одно из качеств этого результата. Конкретные же условия местности, как бы определительны они ни были, это все же — элементы «задания»; это не более

как материал для творчества. Решение может оказаться масштабным при наличии крупномасштабных элементов задания, но может оказаться и немасштабным в силу тех или иных условий. [...]

[...] В исключительно красивой местности может возникнуть безобразный по планировке город, и наоборот.

Природа, как первоисточник прекрасного — композиция, как форма творчества прекрасного — природа, как материал творчества [18].

ОБ ИСКУССТВЕ ПЛАНА ГОРОДА. 1940 г.

[...] Я хотел бы говорить о той общей для всего города композиционной основе, на которой складывается его архитектура, на которой создается ансамбль, его целостный художественный образ. Эта основа — план города. Искусство плана города, которое делает из этого плана художественное произведение, является важнейшей составной частью градостроительного искусства.

Искусство плана города как искусство графического построения и изображения основ его архитектурного ансамбля идет из древности, властно заявляет о себе в эллинизме и в римской культуре, меркнет в раннем средневековье, возрождается в Ренессансе и дает наиболее яркие и крупные произведения в раннем и позднем классицизме с его рационализмом и возросшими практическими возможностями.

Рим—Париж—Петербург — крупнейшие этапы в развитии искусства в обоих формах его проявления — в форме художественного воспроизведения архитектурно-пространственной структуры сложившегося города в едином графическом изображении и в форме целостной композиции вновь создаваемого или переустраиваемого города.

Обе эти формы проявления искусства плана города по степени активности творческого процесса различны. Но обе они имеют за собой задачу изображения города как архитектурного целого, обе они оперируют с ним как с единым художественным организмом и обе они нередко переплетались самым неразрывным образом [19]. [...]

О ЗАДАЧАХ АРХИТЕКТОРА-ГРАДОСТРОИТЕЛЯ

1940 г.

[...] Перед работающей в области градостроительства обширной группой экономистов, врачей-гигиенистов, инженеров различных специальностей, дендрологов-парковедов и архитекторов как ведущих

специалистов в городском строительстве стали сложные проблемы плановой организации городов и других населенных мест, выработки норм и критериев экономичности социалистического градостроительства, выработки приемов планировки и застройки городов, отвечающих новым условиям социалистического общества и движению его вперед, к высшим формам общества коммунистического. Во весь рост стала проблема конкретной, планомерно развиваемой, вполне жизненной, практичной и совершенной организации социалистического расселения в различных формах — в формах городов, поселков при крупной промышленности, населенных пунктов при социалистическом сельском хозяйстве при совхозах, колхозах и пр. И вместе с этой проблемой стала и проблема архитектурного стиля советского градостроительства [20].

1946 г.

[...] Задача этого учебного плана [21] состояла в том, чтобы вооружить архитектора не только композиционными методами проектирования, но и пониманием основ градостроительства и знанием задач и методов работы других специалистов, работающих с ним над проектом города и над его осуществлением.

Этим путем за архитектурой как за искусством и за архитектором планировщиком как ее представителем в огромной и сложной градостроительной деятельности закреплялось на деле ведущее, объединяющее и направляющее положение [22].

К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ И ПОСТАНОВКЕ ВЫСШЕГО АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ПО ПЛАНИРОВКЕ И ЗАСТРОЙКЕ ГОРОДОВ [23]. 1946 г.

[...] Для того чтобы архитектор мог выполнить все те задачи, которые ложатся на него как на ведущего специалиста при проектировании и строительстве городов и др. населенных пунктов нашей страны, он, обладая, научной марксистско-ленинской подготовкой, должен хорошо освоить основы градостроительного искусства как синтетической области архитектуры, с крупным социальным содержанием, и должен изучить не только социально-бытовую и архитектурную структуру города, его многообразные жизненные процессы, его потребности, его застройку, его ансамбли, его общественные здания, парки, центры и т. п., но он должен изучить экономику и основные свойства технической структуры города, подобно

тому, как специалист в области архитектуры жилых, общественных зданий и промышленных сооружений должен изучить техническую структуру, конструкцию и техническое оборудование зданий. Иначе он не овладеет в полной мере средствами созидательной работы и самой композицией города.

[...] Архитектура города ставит те же требования научной вооруженности творческого процесса ее создания, начиная с ее зарождения в форме эскиза или проекта, как и архитектура отдельных зданий. Но содержание архитектуры города шире и сложнее.

[...] В целях более радикального решения проблемы кадров для планировки и застройки городов необходимо немедленно приступить к строительству институтов планировки и застройки городов с 4-мя факультетами:

1) архитектурно-планировочный факультет,
2) факультет архитектуры жилых и общественных зданий,
3) инженерно-планировочный факультет,
4) инженерно-экономический факультет планировки городов[24].

Можно рекомендовать создание трех институтов планировки и застройки городов: в Москве, Лепинграде и Киеве. После их постройки планировочные факультеты и отделения, созданные для обеспечения потребностей 4-го пятилетия[25], могут быть влиты в эти новые институты.

ЗАДАЧИ НАУЧНОЙ РАЗРАБОТКИ ВОПРОСОВ ПЛАНИРОВКИ И РЕКОНСТРУКЦИИ ГОРОДОВ СССР[26]. 1946 г.

[...] *Задачи городского строительства* должны решаться в условиях исключительно быстрого роста культурных потребностей массы населения нашей страны, твердо идущих к созданию коммунистического общества; в условиях крупнейшего развития новейшей техники, глубоко задевающего основы самой структуры городов, а также и в условиях все возрастающих технических и функциональных связей и взаимозависимостей городской планировки, различных видов общественной и жилой застройки и благоустройства, органически сочетающихся в удовлетворении многообразных потребностей современного города.

[...] В связи с этими условиями развития наших городов задачи *научной разработки вопросов их планировки и реконструкции* приобретают глубокое и разностороннее содержание, выдвигают ряд крупных проблем социально-организационного и экономического порядка и ряд отраслевых и комплексных проблем собственно устройства городов.

[...] Характерной и важной особенностью современного развития цикла научных проблем градостроительства и градоустройства является именно их *комплексность, связывающая экономические, многие гуманитарные, архитектурные, инженерные и др. вопросы* и определяющая основы планировочных решений.

[...] Комплексные задачи того вида планировки, который с полным основанием мог бы быть назван *«пригородной планировкой»*, приобретают все более и более существенное значение даже для средних и малых городов. Для наших же крупных городов — союзной и республиканских столиц, для крупных областных и краевых центров, для крупных промышленных городских центров, для большинства курортных городов — этот вид планировки, теснейшим образом связанный с городской планировкой и сочетающийся в своих основах также с районной планировкой, приобретает неотложный характер [...] Между тем основные задачи и самая методика этого вида планировки у нас еще не разработаны и не установлены.

[...] В заключение необходимо отметить, что очерченные здесь задачи, в силу их сложности и крупного значения, потребуют сил не одного, а нескольких высших научных учреждений при условии последовательно проводимой координации их работ. Среди этих учреждений должны быть названы кроме отраслевых академий и институтов также и Академии наук СССР и братских республик.

ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ КАРТОГРАФИЧЕСКОЙ ДОКУМЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ПОРЯДКА ПРИ ПЛАНИРОВКЕ ПРИГОРОДНЫХ ЗОН[27]. 1946 г.

При планировке и реконструкции населенных мест принято как одно из методических требований, тщательное изучение исторических планов города, по которому ведется планировочная работа.

Историческая документация при планировке пригородных зон крупных центров, имеющих свою глубокую историю, отслоившую свои влияния и на более или менее отдаленные окрестности, имеет также крупное значение. И в том и в другом случае изучение исторических планов и ознакомление с историческими гравюрами и записями ведет к более глубокому и верному пониманию объекта работы.

Москва обладает целым рядом таких документов по ее зоне [...] Наибольший практический интерес при планировке представляет [...] (карта), снятая под руководством генерал-лейтенанта Шуберта и выпущенная в виде гравюры в 1848 году.

[...] Карта гравирована с такой степенью детализации и тонкости изображения, что на ней показаны все здания как в усадьбах, так и в деревнях, планировка улиц, аллей, дорог и проездов, композиция усадеб, парков и садов [...]. В лесах показаны просеки, поляны и группы насаждений по степени их плотности, породам, возрасту, вырубленности. Отмечены места, сожженные французами в 1812 году.

Тонкость, изящество, выразительность этой гравюры позволяет говорить о ней как о художественном документе, обладающем высокой степенью изобразительной силы, как о документе впечатляющем [...]. Живое чувство природы, чувство своеобразной интимной красоты Подмосковья, чувство архитектонической структуры пейзажа и реального масштаба говорят о себе, когда изучается эта карта. [...]

Систематизация и изучение этих планов вместе с историческими планами отдельных городов зоны и памятников архитектуры должно стать программным требованием проектно-планировочных работ. [...]

К ВОПРОСУ ОБ УСЛОВИЯХ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ КОМПЛЕКСОВ. 1947 г.

[...] Во всех эпохах человеческой культуры, включая и неолит, можно проследить применение правильных планировок или, вернее, размещение тех или иных общественно важных устройств различных форм, нередко тоже правильных, геометризированных, и связь таких приемов с объединенным, или так или иначе централизованным новым строительством при одновременном пользовании обычными приемами размещения бытовых форм строительства, создававшими многообразную гамму неправильных планов.

В связи с этим геометризированность плана в науке принималась как признак первоначального замысла или императивного начала традиций, верований, культа и пр.

[...] Важно последовательно, глубоко и ярко вскрыть, какие условия и какие силы определяли единство архитектурных комплексов в длительном процессе их сознательного творческого созидания, в котором участвовала вовсе не одна творческая воля, не один автор, а много авторов, много творческих усилий и на таком отрезке времени, когда уже сменялись не только люди, но целые поколения и целые направления во взглядах и требованиях общества. Это замечательное и важное по своему значению явление имело место и при правильных («регулярных») и при неправильных («иррегулярных») планировках [28].

АРХИТЕКТУРНЫЙ ПРОФИЛЬ РАЙОННОЙ ПЛАНИРОВКИ[29]. 1947 г.

В обширной и очень богатой содержанием планировочной деятельности последнего времени самым крупным и примечательным является прогресс той ее отрасли, которая носит название «районной планировки».

За этим суммарным понятием скрывается очень большое разнообразие видов и форм пространственно-организационной, тектонической по своей природе, по основным задачам и основному содержанию работы над сложными и обширными комплексами, выводящими нас за пределы отдельных городских и поселковых образований, но не порывающими с их структурой и процессами образования и роста.

Единство цели — организация «населенного места» в широком смысле этого слова и единство метода — компоновка пространственного комплекса — объединяет планировку городов и районную планировку.

[...] Художественные задачи и возможности районной планировки выяснены гораздо меньше, чем ее экономическая и техническая роль, хотя в некоторых случаях некоторые из этих задач блестяще решены, а возможности полностью использованы.

[...] Во всяком случае, уже одно то обстоятельство, что целью районной планировки является организация «населенного места», в естественном развитии этого понятия в более широкое понятие «населенной местности», и что главнейшей задачей при этом ставится организация более высоких форм, а в конечном итоге — высшей формы расселения трудящихся при свободном и полном развитии производительных сил, определяет то положение, что архитектура не может остаться безучастной или касаться лишь частных задач этой области и организующей деятельности.

[...] Мысль, что не только населенные места, но и населенная местность, так же как и отдельная усадьба или отдельный дом, может и должна быть организована для того, чтобы в полной мере удовлетворить запросам производства, быта, эстетики; мысль, что с ростом культурных запросов трудовых масс удельный вес творческих элементов этой организации быстро возрастает и что архитектура, раздвигая рамки интерьера или ансамбля, находит в этой организации свое крупнейшее место и должна определять с момента ее возникновения все решения, так или иначе компонующие крупные массивы; наконец, мысль, что достигаемые при этой комплексной организации новые соотношения и связи социального, экономического, технического и эстетического порядка создают новые «ценности», — эти мысли получили признание со стороны ведущих сил

передовых идейных течений в архитектуре и завоевали своей практической стороной интересы и внимание деловых кругов, хозяйственных и политических.

[...] Не храм, не дворец и не город, а целые обширные районы и области нашей страны победившего социализма становятся теперь [...] объектом творческих усилий разума и воли к прекрасному, и надо осознать цели, выработать приемы работы и браться за дело.

примечания

[1] Приводится выдержка из автобиографии А. П. Иваницкого, написанной в 1946 г., в которой он характеризует направленность своей деятельности в области планировки городов.

[2] Из статьи «Восстановление разрушенных городов». — Журнал «Известия Всероссийского союза городов», 1917, № 50.

[3] «Беседа с проф. А. П. Иваницким» (газета «Бакинский рабочий» от 21 октября 1925 г.). Статья освещает основные вопросы, связанные с проектами планировки г. Баку и четырех поселков «Азнефти», составление которых было поручено Бакинским Советом А. П. Иваницкому в 1925 г. Публикация проектов: «Ежегодник МАО», 1928, № 5.

[4] Из пояснительной записки к проекту планировки г. Баку, глава IX, архив архитектурно-планировочного отдела Баксовета.

[5] О планировке областей и районов в Англии и США. — «Труды II Всесоюзного водопроводного и санитарно-технического съезда», 1927.

[6] Из статьи «О рациональной планировке городов». — Журнал «Строительная промышленность», 1926, № 4.

[7] Архитектор Виктор Александрович Веснин.

[8] Из статьи в журнале «Гигиена и эпидемиология», 1929, № 1. Статья написана на основе выполненных под руководством А. П. Иваницкого в 1927 г. проектов планировки городов Гусь-Хрустального и Ржева.

[9] «Ежегодник МАО», 1930, № 6.

[10] Там же.

[11] Из статьи в журнале «Планировка и строительство городов», 1934, № 3.

[12] Из пояснительной записки «Гор. Горький. Варианты расселения. 1933—1934». Личный архив А. П. Иваницкого.

[13] «Большая медицинская энциклопедия», 1931, т. 20.

[14] Из пояснительной записки к проекту планировки Зеленого города около г. Горького. Личный архив А. П. Иваницкого.

[15] Из отзыва о «Новой программе курса архитектурно-планировочного проектирования Московского архитектурного института». 1933 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[16] «К вопросу о путях освоения архитектурного наследия прошлого в архитектурно-планировочном проектировании». Доклад на кафедре «Градостроительство» 5 апреля 1933 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[17] «XV век — кватроченто — и возникновение Ренессанса», из конспекта лекций для аспирантов. 1936 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[18] Из отзыва о диссертации В. А. Шкварикова «Архитектурно-планировочная композиция городского плана. Классицизм 18-го и 19-го века в России». 1936 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[19] Из конспекта лекции студентам Московского архитектурного института. 1940 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[20] Из статьи «О градостроительной деятельности в СССР», написанной по заданию ВОКС 27 декабря 1940 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[21] Учебный план градостроительного отделения Московского архитектурного института 1940/41 учебного года.

[22] Из рукописи «Градостроительство и планировка населенных мест в Московском архитектурном институте как ведущем архитектурном вузе». 1946 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[23] Из доклада «К вопросу об организации и постановке высшего архитектурного образования для подготовки кадров по планировке и застройке городов и др. населенных мест». 1946 г. (рукопись, представленная в Комитет по делам архитектуры при Совете Министров СССР. Работа выполнена совместно с В. Г. Давидовичем). Личный архив А. П. Иваницкого.

[24] На всех факультетах предполагалось изучение разделов «Планировка промышленных территорий городов», «Планировка узлов транспорта» и «Основы районной планировки».

[25] В работе предполагалось как первую меру по подготовке кадров градостроителей провести организацию специальных факультетов при уже существующих втузах.

[26] Из тезисов доклада 2 июня 1946 г. на научно-технической конференции по жилищно-коммунальному хозяйству, организованной Академией коммунального хозяйства.

[27] Из работы «Проблемы организации пригородной зоны г. Москвы». Личный архив А. П. Иваницкого.

[28] Из отзыва о работе А. Л. Пастернака «Общественные центры городов античного мира и Западной Европы до XVIII века». 1947 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

[29] Из работы «Архитектурный профиль районной планировки и задачи ее применения». Рукопись, 1947 г. Личный архив А. П. Иваницкого.

ПАНТЕЛЕЙМОН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛОСОВ

(1882—1945)

Пантелеймон Александрович Голосов — один из характерных представителей архитектурного конструктивизма 1920-х — начала 1930-х годов.

Пантелеймон Голосов построил не много (как и все в эти годы), но он очень много и успешно проектировал и без него немыслимо представить историю советской архитектуры 20-х — начала 30-х годов. Первоклассный архитектор с даром организатора и педагога, П. Голосов стоял во главе проектных мастерских и был профессором Московского института гражданских инженеров.

П. А. Голосов родился в 1882 году, окончил Строгановское училище, а затем Московское училище живописи и зодчества, получив в 1911 году звание архитектора.

Приобщение к архитектуре П. Голосов начал с освоения классики. И хотя классицизм был чужд его устремлениям, он все же обрел в нем необходимые навыки профессионализма.

Самостоятельное художественное «кредо» П. Голосова начало формироваться еще до революции; уже тогда проявилась опреде-

ленная ориентация его интересов, связанная с поисками новых рациональных путей в архитектуре. И не случайно именно модерн, а не ретроспективные стилевые формы привлекли его более пристальное внимание. Однако выход назревающим рациональным тенденциям в архитектуре принесла лишь революция. Пантелеймон Голосов воспринял ее как величайшую возможность для развития своих творческих принципов. Его склонность к конкретному конструктивному мышлению могла по-настоящему выявиться лишь в пору начавшегося реального строительства — после 1923 года.

Архитектурные искания первых послереволюционных лет, овеянные духом романтики, с тягой к патетичным символическим образам, почти не затронули П. Голосова. Для него это было время обретения опыта конкретного проектирования и выработки новаторского архитектурного мышления. Очень полезным в этом отношении было пребывание П. Голосова в мастерской Моссовета, занятой разработкой первого генерального плана реконструкции Москвы *. В эти же годы он участвует в проектировании и строительстве павильонов Первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1923). По своим позициям П. Голосов все более сближался с функционализмом, проявляя огромный интерес к новым рациональным формам, прогрессивной технике, целесообразной планировке и конструкциям.

Поэтому для П. Голосова участие в объединении конструктивистов (ОСА) и принятие ее теоретической платформы имело принципиальное значение, он нашел здесь как бы подтверждение собственного творческого «кредо». И не случайно поэтому вся его дальнейшая деятельность тесно связана

* Руководители А. Щусев и И. Жолтовский.

была с конструктивизмом. Пантелеймон Голосов шел к новой архитектурной форме путем освоения функционального метода, но чувство художника интуитивно помогало ему преодолевать утилитарную ортодоксальность этого метода и добиваться определенных художественных результатов.

Это уже чувствуется в серии его проектов клубов союза железнодорожников и металлистов (1927), отличающихся не только функциональной целесообразностью своей формы, но и эстетической выразительностью свободной асимметричной композиции, всегда оригинально решенной, в изысканных пропорциях, с живой динамичной ритмикой элементов. Приемы динамической организации масс с активным использованием ритма особенно проявились в его производственных сооружениях, в которых он наглядно выявляет характерную для конструктивизма концепцию напряженной «работающей» формы. Весьма убедителен в этом отношении его проект кинофабрики в Москве (1927) и Харьковского почтамта (1927).

Применение новейших каркасных конструкций и стекла определило исключительную легкость построек и дало возможность рационально разрешить планировочные и пространственные задачи. Однако все наиболее характерное для П. Голосова воплотилось в здании комбината «Правда» в Москве (1930—1934), логически завершившего его архитектурные искания на путях конструктивизма. В большом протяженном объеме семиэтажного редакторского корпуса с изящной графикой его легких стеклянных фасадов, акцентированных сильным пластическим контрастом входного козырька, чувствуется особая изысканность строгого стиля, характерный динамичный почерк даже в условиях симметричного решения. Внушительные индустриализованные формы этого здания стали олицетворением

мощи новой индустриальной России. Являясь наивысшим достижением Пантелеймона Голосова, «Правда» вместе с тем знаменовала исчерпанность путей, по которым он шел в 20-е годы.

В 30-е годы наступает новый ответственный этап в творческой эволюции П. Голосова, связанный с изменением дальнейшей направленности советской архитектуры. В ориентации на классическое наследие важно было сохранить дух новаторства и не впасть в ретроспективизм. Понимая всю сложность и ответственность ситуации, П. Голосов по-прежнему стоит на позициях конструктивного мышления, не прибегая к бутафорским изобразительным формам и понимая классику как внутреннюю закономерность, а не внешнее стилевое подражание.

В 30-е и в начале 40-х годов видное место в творчестве П. Голосова занимают градостроительные работы, связанные с реконструкцией Москвы и прежде всего ее магистралей. Проектирование ведется под девизом социалистического градостроительства и ставит своей целью создать современную озелененную магистраль со светлыми домами радостной, бодрой архитектуры, соответствующей нашей эпохе социальных реформ и главным образом заботе о человеке. Разрешение этих задач он ищет на путях ансамблевой застройки, используя богатый опыт мирового классического наследия. В эти же годы П. Голосов проектирует и частично строит ряд крупных зданий и сооружений: Радиодом в Алма-Ате, Дом Советов во Владивостоке, жилые дома в Москве для артистов Малого театра и на Дорогомиловской набережной, комбинат газеты «Известия», дом Совнаркома в Зарядье в Москве и др., в которых он пытается синтезировать современность с классикой и разрешить идейно-образные задачи. Но и на

этом этапе поисков он сохраняет присущую ему строгость и сдержанность языка, оперирование крупномасштабными массами и очень взыскателен к использованию классических форм. Основными приемами расчленения фасадов служит так называемый скрытый ордер — простые тяги, филенки, а также укрупненные элементы пилонов, лоджий и балконов. Начавшаяся война, а затем болезнь подорвали силы Пантелеймона Голосова, он умер в 1945 году.

Оценивая весь путь П. Голосова, следует сказать, что все наилучшее, созданное им, было связано с конструктивизмом. Именно тогда всецело раскрылось его архитектурное дарование и он сумел выявить себя как творческую индивидуальность. П. Голосов был одним из архитекторов, наиболее последовательно отстаивавших чистоту его принципов. Он извлек из функционализма то максимальное, что мог дать этот метод архитектурного мышления. В создании новых архитектурных форм ему приходилось оперировать исключительно конструктивными элементами и крайне скупыми выразительными средствами. В этом самоограничении была определенная трудность, но вместе с тем проявилось и его мастерство, ибо строгий отбор стимулировал в нем весьма тонкого художника, знающего цену каждой детали, обладающего особым чувством ритма и пропорций, искусством композиции.

Пантелеймон Голосов не оставил после себя обширного рукописного наследия. Многие его высказывания об архитектуре, особенно относящиеся к 20-м годам, сохранились лишь в памяти его многочисленных учеников. Однако в личном архиве Пантелеймона Голосова небезынтересны некоторые более поздние материалы, характеризующие его как весьма принципиального зодчего в ответственный момент творческой перестройки начала 30-х годов. Особенно

ценной представляется его новаторская ориентация и творческое отношение к традициям, отстаивание многообразия архитектурных идей, в которых он всегда видел выражение подлинной свободы творчества, его выступление в защиту прав архитектора по реализации проекта.

НАШЕ ТВОРЧЕСКОЕ КРЕДО [1]. 1935 г.

[...] От мастерской потребовалось в первый же период существования декларативное выявление своего творческого лица (кредо), которое вскоре было выработано коллективом и положено в основу его работы. Это обстоятельство нельзя не упомянуть потому, что основные его моменты актуальны и до сего времени и, думается, с некоторыми незначительными поправками могут быть положены в основу нашей дальнейшей работы.

[...] Архитектура всех времен и народов начиная с древнейших эпох всегда была отражением своей эпохи, выражая в своих архитектурных формах специфику быта и идеологию правящего класса. Советская архитектура призвана решать новую, не бывшую раньше, тематику, выдвинутую социалистической революцией (например: Дворцы Труда, Дома Советов, целые социалистические города, новое жилище и др.), должна говорить новым языком, отличным от известного нам раньше. В решение должны быть введены новые элементы, характеризующие и характерные в эпоху коммунизма.

В этой ответственной и сложной работе по созданию советской архитектуры необходимо критически использовать весь опыт, накопленный веками (культурное наследие прошлого), включая в орбиту изучения не только моменты композиции и оформления здания, но и все достижения науки и техники не только прошлого времени, но и в настоящий момент.

Критически использовать культурное наследие прошлого, это не значит повторять внешние признаки различных архитектурных стилей прошлого, но изучать основные композиционные принципы архитектуры прежних веков, позволявшие мастерам далекого прошлого создавать в высшей степени выразительные, созвучные своей эпохе произведения.

Нелепо и не нужно целиком переносить Парфенон, Пантеон или палаццо Ренессанса в наши условия, но нужно и важно изучать способы, какими достигнута их выразительность, и применять эти способы при создании нашей новой, советской архитектуры.

Таким образом, овладеть архитектурным наследием классики — значит критически переработать уроки его великих образцов, а не пассивное заимствование отдельных форм, архитектурных деталей и проч.

Большим мастерам искусства присуща общая черта — стремление к простоте, выражению задуманного образа минимумом средств. Решение, в котором идея автора раскрывается простыми и лаконичными средствами, достигается с большими трудностями; путь простоты — путь наибольшего сопротивления. Однако только этот путь ведет к успеху и получению предельно выразительного правдивого образа. Поэтому это стремление должно лечь в основу каждой композиции.

В наше время, когда мы имеем дело с проектированием и реконструкцией городов, а в частности [...] Москвы, приобретает особую важность работа над проблемами ансамбля. Переход от проектирования и строительства отдельных домов к созданию целостных ансамблей является в настоящее время важнейшей задачей советской архитектуры. Нигде в мире архитектор не имеет возможности создавать по единому плану целые районы города. Это требует глубокой перестройки всего мышления архитектора и его творческих методов. Насколько трудна эта задача, показывают примеры нашей недалекой действительности.

Понятие архитектурного ансамбля не имеет ничего общего с однообразием архитектурного облика, с его монотонностью.

Классические примеры архитектурных ансамблей прошлого говорят о том, что можно добиться архитектурной целостности улицы или площади при большом разнообразии отдельных сооружений, входящих в ансамбль. Для примера можно вспомнить хотя бы ансамбль центра Ленинграда, где работы разных мастеров, созданные в разное время, в результате дали изумительный по выразительности ансамбль, завершенный зданием Генерального штаба Росси и гениально дополненный композицией Биржи Тома де Томона. Примеры нашей действительности, как-то ансамбль Мещанской улицы или, вернее, отсутствие его, тоскливое однообразие Калужской улицы, говорят о том, что мы ансамблем еще не овладели.

[...] Архитектор уже по самому характеру творчества является новатором, и его творческий процесс близок к процессу изобретательства. Поэтому создание новых форм, новых образцов должно входить непременным элементом творческих исканий каждого архитектора. Быть хорошим архитектором — это значит прежде всего быть новатором. Новаторские искания, оплодотворяемые подлинным знанием нужд и запросов современности, должны получить широкое развитие в нашей мастерской; результаты индустриализации строи-

тельства, скоростные методы стройки, дающие архитектуре новые качества, — вот примеры применения новаторства в строительстве.

Этому принципу должна отвечать и наша основная работа над жильем, над жилой ячейкой.

Средствами для достижения нужных результатов по намеченной программе являются:

— повышение своей квалификации путем глубокого изучения великих классических традиций, работа над книгой;

— овладение техникой рисунка, так как для полного выявления своих творческих мыслей и исканий необходимо уметь их выявлять на бумаге, что далеко не всегда удается: часто хорошая, интересная и новая мысль не может быть до конца выявлена и проработана благодаря слабому владению [...] техникой рисунка. [...]

[Характеризуя далее некоторые неудачные работы мастерской, П. Голосов отмечает:] [...] Все эти работы, обладают, кстати, одним и тем же отличительным признаком — они страдают плохой прорисовкой деталей и недостаточно выразительной общей композицией, основаны на применении измельченных членений как способа добиться выразительности здания и употреблении большого количества декоративных украшений типа гирляндочек, бантиков и т. п., и в большей части работ проскальзывает стремление достигать выразительности композиции путем применения элементов барокко в довольно неудачной интерпретации этого стиля.

В настоящий момент этого уже нет, и коллектив переключил свои усилия на путь, если так можно выразиться, простоты решения, лаконичности композиционного замысла при непременном условии выявления своей творческой индивидуальности. И это правильно, так как разнообразие архитектурных идей — доказательство свободы творчества архитектора.

Итак, на нашем знамени, деловом и творческом, должны быть помещены следующие лозунги:

За идейную, насыщенную архитектуру.

За совершенство и простоту архитектурных решений.

За скоростные методы строительства.

За создание социалистического жилища, отвечающего лозунгу: [...] забота о человеке.

За полноценную, правдивую советскую архитектуру.

ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ — ЕДИНЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС[2]. 1936 г.

[...] Осуществление здания в натуре — такова конечная цель всякого проектирования. По существу, и зарождение основной идеи архитек-

турного образа и создания эскиза и разработка технического проекта, рабочих чертежей и, наконец, само строительство задуманного здания — все это является лишь различными стадиями одного и того же творческого процесса; ни один из этих этапов не может быть независимым и не связанным с другим без явного и очевидного ущерба для конечного итога — создания выразительного и впечатляющего сооружения в натуре.

К сожалению, наша строительная практика изобилует многочисленными случаями самого грубого и неприкрытого пренебрежения к этому, казалось бы, непреложному архитектурному закону. Наиболее распространенным искажением нашей архитектурной практики прошлых лет явилось то, что хозяйственные организации совершенно не понимали и не дооценивали роли и значения архитектора, смотря на составление проекта лишь постольку, поскольку таковой является документом для получения кредитов и разрешения на постройку. Проект изготовлен и оплачен — с этого момента миссия архитектора считается законченной и архитектурное детище переходит в отнюдь не нежные руки хозяйственника, прораба, начальника постройки. Первоначальный замысел беспощадно искажается. Вдохновением производителя работ и случайным наличием под руками того или иного материала зачастую диктуется изменение, а нередко и полное искажение того или иного архитектурного мотива.

Никакие протесты, ни устные, ни письменные, в большинстве случаев не помогают, и хозяйственник и строительная организация продолжают руководствоваться своими соображениями, гораздо, по их мнению, более серьезными, чем интересы архитектуры. Так было в недавнем прошлом, так, к сожалению, происходит часто и в настоящее время. [...]

примечания

[1] Из тезисов творческого отчета П. А. Голосова о деятельности 9-й архитектурно-проектной мастерской Моссовета, сделанным им два года спустя после ее образования — в 1935 г. Личный архив П. А. Голосова, принадлежащий его супруге Н. А. Голосовой.

[2] Из записки П. А. Голосова председателю комиссии по техническому осмотру здания комбината «Правда» в Москве от 17 ноября 1936 г., поданной им в связи с грубым искажением его проекта, выявившимся в ходе строительства.

ИЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛОСОВ

(1883—1945)

С именем архитектора Ильи Голосова неразрывно связан тот необычайно смелый и дерзновенный эксперимент, который начат был в 1920-е годы, по созданию новой советской архитектуры.

Ему принадлежит большая заслуга в кардинальном обновлении архитектурных форм, в выработке новаторского архитектурного мышления, новых творческих принципов, отвечающих условиям современности. Известен крупнейший успех в 1920-е годы его оригинальных и элегантных проектов. Он вошел бы в историю советской архитектуры уже одним своим зданием клуба коммунальников на Лесной улице в Москве, хотя был и на редкость много и удачно работавшим проектировщиком.

Весьма даровитый зодчий, Илья Голосов внес свой вклад и в становление советской архитектурной теории.

Он является одним из основоположников советской архитектурной школы как профессор Вхутемаса и руководитель проектных мастерских.

И. Голосов сыграл видную роль и на последующем этапе развития советской архитектуры — в условиях 1930-х годов, когда

было очень важно выработать творческое отношение к традициям и за усвоением классики не утерять чувство современности.

Илья Александрович Голосов родился в 1883 году, архитектурное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1912 году.

Его дебют на поприще архитектуры состоялся в 1914 году, когда он совместно со своим братом Пантелеймоном разработал проект доходного дома Габричевской в Москве, исполненный еще в традиционных формах классицизма.

После революции И. Голосов становится одним из тех прогрессивно мыслящих архитекторов, кто начал борьбу за принципиально новые формы, отвечающие социалистическому содержанию жизни. В начале она активно развернулась в его теоретической и педагогической деятельности в Московском институте гражданских инженеров, а затем во Вхутемасе.

И. Голосов считал необычайно важным создание теории движения и построения организмов на основе общих объективных законов, существующих как в классике так и в современности. Через познание этих законов он стремился соединить наследие с современностью, полагая, что только такое понимание классики соответствует духу новаторства. Это свое архитектурное кредо он положил в основу всей дальнейшей практической деятельности.

Однако на первоначальном этапе проблема новой формы была ведущей, и не случайно в эти годы И. Голосов так много занимается формальным экспериментом. В бурные годы революционной романтики с тягой к символическим образам — искания новых форм зиждятся исключительно на эмоциях, обостренной художественной

интуиции, сильных душевных порывах. Сначала это символика простейших геометрических форм с характерными сдвигами объемов и плоскостей или стремительно бегущая линия спирали, в которых утверждалась динамика революционного времени, пуританская простота и строгость пролетарского стиля. Затем И. Голосов прошел через стадию технического символизма, эстетизируя машины и конструктивно-инженерные формы. Все эти искания первых послереволюционных лет синтезировались в его проекте Дворца Труда в Москве (1923).

В годы начавшегося социалистического строительства И. Голосов стремится обрести навыки конкретного функционального проектирования. На этой основе произошло определенное сближение его позиций с конструктивизмом, он вступает в Объединение современных архитекторов (ОСА) и входит в состав редакции журнала «Современная архитектура».

Однако это не изменило принципиально его взглядов на формообразование. Илья Голосов продолжал отстаивать свое образное архитектурное кредо. И на этом этапе метод символически-образного мышления заметно отличает его от остальных архитекторов-конструктивистов, делая его фигуру почти одиозной в их лагере.

Первым крупным успехом на пути конкретного строительства был его клуб союза коммунальников на Лесной улице в Москве (1926) с совершенно необычным, оригинальным разрешением композиции и внутреннего пространства. Динамичный «машинизированный» образ этого здания с мотивом прозрачного стеклянного цилиндра, пересеченного горизонталью верхнего этажа, стал наглядным выражением символики труда.

Развивая далее эту символически-образную концепцию клуба, он достиг еще

большей остроты и пластической экспрессии в проекте Дворца культуры для Сталинграда (1928).

Стиль современной архитектуры особенно остро прочувствован им в тонкой, изящной графике линий, в простоте строго очерченных чистых объемов, в стремительной ритмике и динамике масс, их легкости, пространственности и, наконец, в эстетизации самого материала. Все это лежит в основе выразительности многих голосовских произведений, иногда граничащих с ощущением подлинной элегантности.

Такова серия его проектов общественно-административных зданий, разработанных для Москвы: Дома текстилей (1926), Центрального телеграфа (1926), Электробанка (1926), Дома Русгерторга (1926). Напоенные светом и воздухом, стерильные, прозрачные объемы этих зданий демонстрируют преодоленность инертной массы и полное торжество пространства.

В конце 20-х — начале 30-х годов И. Голосов увлеченно работает над темой нового пролетарского театра и принимает участие в проводившихся тогда конкурсах. В проекте театра для Свердловска (1928) в своем стремлении языком техники выразить новую сущность конструктивистского театра, он превратил здание в символ, уподобив его гигантскому проекционному аппарату.

На основе своего метода И. Голосов острее сумел выявить потенциальные художественные возможности новой архитектурной типологии рабочего жилища. В проекте Дома коммуны для Сталинграда (1928), в «коллективном доме», выстроенном в Иванове (1931), он дает выразительную образную интерпретацию новой динамической структуры такого рода жилища. Однако в 20-е годы его образная архитектурная концепция не выходит за рамки техницисти-

ческой символики, то есть не затрагивает еще собственно духовной сферы.

В 30-е годы обращение к наследию стало для Ильи Голосова как бы дальнейшим развитием его архитектурного кредо, он возвращается к своим прежним заветам и стремится синтезировать современное архитектурное мышление с объективными закономерностями, заложенными в классике.

Началась полоса новых творческих исканий. Вариант Дворца Советов в Москве, разработанный И. Голосовым (1932), был демонстрацией потенциальных возможностей его метода в решении идеологических задач в архитектуре.

В 30—40-е годы он по-прежнему много проектирует и строит, принимает участие в разработке Генерального плана реконструкции Москвы и в перепланировке ряда других городов.

По проекту И. Голосова возводятся такие крупные здания, как дом Военно-инженерной академии на Яузском бульваре в Москве, комплекс жилых домов для автозавода в г. Горьком, дом Наркомстроя в Москве. Широкую известность получили его проекты дома Огиза и здания ТАСС в Москве, вариант Театра Мейерхольда. Во всех этих работах Илья Голосов стремился творчески интерпретировать классику и создавать современные образные формы, обогащаемые иногда монументальной скульптурой. И на этом этапе поисков, при заметной классицизирующей тенденции, сохраняются присущие ему приемы композиционного построения — свободная асимметричная организация масс, оперирование большими конструктивными объемами и крупномасштабными элементами, лаконизм и строгость форм.

Илья Голосов был превосходным мастером композиции, понимающим архитектуру прежде всего как искусство организации

масс в пространстве, великолепно владеющим ритмом и пропорциями. «Детали можно сшибить, — говорил он, — а объем останется», призывая своих учеников всегда стремиться к яркой выразительно-образной архитектуре, чему немало способствовала его экспериментальная работа в области формы.

Но благодаря своей страстной натуре и увлеченности, он впадал иногда в крайности. Его логичные, казалось бы, теоретические установки в отношении наследия в 30—40-е годы не могли быть достаточно последовательно выдержаны. Постепенно в работах И. Голосова нарастал ложный монументализм, более тяжеловесными и грубыми становились формы, а в последний момент усилились тенденции к декоративизму и изобразительной интерпретации классики (проект театра в Минске — 1934, проект станции московского метро — 1934, мемориалы военных лет).

Но и некоторый спад мастерства в последние годы вовсе не умаляют исключительных достоинств И. Голосова как крупнейшего архитектора нашей страны.

Умер Илья Александрович Голосов в 1945 году.

Творчество И. А. Голосова остается еще во многом неизученным, и его роль в становлении новой советской архитектуры по достоинству не оценена. Особенно обильный материал для размышлений дает теоретическое наследие И. Голосова в бытность его профессором Вхутемаса. Так обращает на себя внимание его постановка вопроса о новаторстве и традициях, высказывание о социальной и общественной роли советской архитектуры как организующего фактора новой жизни, понимание им сущности архитектурной формы. Интересны его высказывания о формализме, выступление против субъективизма в современной архитектур-

ной теории и критике, в защиту объективных основ формотворчества, мысли о большой архитектурной форме. Определенную методологическую ценность представляют некоторые программные документы, относящиеся к преподавательской деятельности Ильи Голосова во Вхутемасе (Вхутеине).

Ниже приведены извлеченные из архивов и изданий отдельные статьи, лекции, заметки и высказывания по вопросам архитектуры, сделанные И. Голосовым в 1920-е годы и в более позднее время, позволяющие проследить формирование творческого кредо и взгляды на некоторые теоретические аспекты современной архитектуры. Большинство из этих материалов публикуется впервые.

ЛИЦОМ К СОВРЕМЕННОСТИ[1]. [Нач. 20-х гг.]

Революция, всколыхнувшая нашу общественную жизнь, вывела ее из состояния инерции и дала ей толчок к поступательному, решительному движению вперед.

Общественная жизнь есть главный фактор движения духовной культуры народа, вмещающий в себя все существо того искусства, в котором он живет, и потому архитектура во все времена в себе воплощала и ярко выражала все явления общественной жизни и культуры народа. [...]

Мы, современные архитекторы, в сфере своей деятельности должны критически отнестись к отголоскам поступательного движения, но пропускать его мимо себя не должны и не признать ценности и логичности его существа не можем. Обязанность каждого мыслящего и честного из нас, не закосневшего еще безнадежно и способного хоть в какой-либо мере реагировать беспристрастно на явления общественной жизни, бережно и любовно охранять ценные молодые побеги в архитектуре, рождаемые только в эпоху чрезвычайных подъемов общественной мысли.

Мы, архитекторы, слишком долго были рабами классики, мы до сих пор не уяснили себе, что форма общественной жизни и культуры народов современной нам эпохи не сходны с соответствующими формами исторических эпох и что нет основания предполагать повторения древнеисторических форм и в будущем, а потому

невозможно повторение изжитого и в искусстве настоящего и будущего без нарушения их разумности и целесообразности. Мы еще не уяснили себе, что сооружения нашей эпохи, отражающие в себе общественную жизнь, культ и быт исторических времен, — не есть архитектура настоящего, так же не есть произведение искусства, ибо классическая архитектура не есть форма абсолютная, а только историческая, подле которой, в иных исторических условиях, рождаются другие, отличные от первых формы.

Долговечное наше рабство наложило на нас печать бездеятельности творческого начала. Мы живем вне современности. Поток ее течет мимо нас, на наших глазах воздвигаются грандиозные сооружения времени. Гигантским шагом идет жизнь вперед, требуя от искусства, в огромной доле от архитектуры, выполнения своего назначения; все захвачено потоком жизни, все живет во времени, и нет места в прогрессе тем, кто глух к жизненному общественному импульсу и существует вне времени как деятель. Так отброшена в настоящее время деятельность современного архитектора как никому не нужная и ни на что не пригодная. Придавленный колоссальным грузом прошедшего, влачит он свое существование вдали от действительности, изредка приглашаемый для нарисования «фасада» какого-либо безответственного значения. Грандиозное существо архитектуры скрыто от современного зодчего, и он столь же далек от него, сколь далека от нашего времени эпоха Египта и Греции.

Не пора ли нам проснуться от губительного сна и сбросить с себя спесь, одинаково гибельную и для архитектуры и для самого архитектора.

Не пора ли выйти из затхлой атмосферы своего обывательского угла на свежий воздух жизненной арены и исполнить долг гражданина-архитектора каким-либо вкладом для поднятия архитектуры на высоту, по природе ей присущую.

Не пора ли, наконец, позаботиться о воспитании будущего поколения не рабами древности, а людьми, живущими во времени, чтобы поднять культурный уровень архитектора будущего.

Уже нет живого места в искусстве древности, не проданного, не изуродованного, не поруганного и не опошленного; его раздирают на части, опоясывают себя его клочьями, не понимая его ценности, и в обрывках чужой одежды прикрывают свою немощь.

Не пора ли обнаружить, наконец, истинную ценность носителей этих одежд. Да, давно пора. Пора отрешиться от того бесславного пути, по которому мы шли до сих пор.

Давно пора снять с себя чужие одежды, ибо они уже изношены и обнаруживают наше духовное убожество и закоснелость. Давно

пора прекратить поругание над искусством древности, вырвать эту ценность из рук терзающих ее на части, дать ей истинное место в искусстве народов и начать новый, более славный и верный путь для дальнейшей нашей деятельности.

Не следует, однако, обольщать себя надеждой и представлять себе шествие по новому пути триумфальным маршем; также не следует переоценивать своих сил и забывать, что для того чтобы начать поступательное верное движение по новому пути, прежде всего необходимо для себя и для других обнаружить негодность старого, что возможно сделать только путем «раскрытия мощей» и упорной, с верой в грядущий успех, работой.

Надо любить архитектуру, чтобы работать для ее возрождения идейно и бескорыстно, а для этого прежде всего необходимо понять ее существо, ее значение в жизни народа. Необходимо собрать огромный багаж знаний, чтобы противостоять натиску несомого толпой пережитка, всегда являющегося уделом эпохи.

Мы живем в условиях несомненно худших в сравнении с египтянами и греками: они приходили в мир сами по себе и не были обременены тяжестью своих предков. Нам предстоит большая задача — разобраться в хаосе наслоения веков, для этого должна быть серьезная подготовка, иначе ценность запаса нашего восприятия будет величиной отрицательной, качество же запаса восприятия несомненно есть фактор огромной важности при выявлении себя в искусстве. Не для аплодисментов толпы настоящего должны мы теперь работать, а для будущего поколения, для его серьезной оценки нашей деятельности, для того, чтобы было серьезное научное основание, на которое могла бы встать возрожденная архитектура, осмысленная и выразительная, гармоничная с эпохой своего времени.

Без громкого пустого трезвона должна протекать наша деятельность, без лишних нагромождений ложнонаучных выкладок. [...]

Каждый шаг деятельности должен быть основан на твердом фундаменте научного обоснования и ни в каком случае не может быть случайным. Обнаружить ложность существующей ныне архитектуры не трудно, для этого нужно только иметь способность логически мыслить и желание, но выбрать правильно новый путь, на который могла бы вступить архитектура, не легко, для этого одного только желания мало — необходимо наличие к тому твердой воли, большого запаса интуиции и достаточный багаж знаний.

Вот почему не многие могут вступить на новый путь и предпочитают оставаться на прежних позициях, иногда прибегая к временному пребыванию в чужой атмосфере ради материальных выгод.

Мы жизненным потоком вынесены на рубеж созидающей новые пути деятельности. Чтобы не оказаться бессильными на новом

широком поприще, мы должны прежде всего восполнить пробел в нашем запасе знаний и путем упорной работы поднять свой культурный уровень.

В настоящее время можно констатировать наличие поступательного движения в области создания новых форм в архитектуре, которое пока имеет характер некоторой хаотичности и бессистемности, но не надо забывать, что наша подготовленность к планомерной и серьезной научной деятельности весьма незначительна и что из прежнего нашего художественного достояния мы ничего не можем почерпнуть.

Серьезность предстоящей работы очевидна, поэтому осилить ее можно только дружной и совместной деятельностью, имея в наличии у себя в руках запас научных данных.

Не следует терять бодрости духа при неизбежных неудачах — и строже относиться к себе как индивидууму общества, ибо каждый член своего общества несет ответственность за качество его.

Итак, за дело, сохраняя веру в успех, не теряя бодрого духа, можно сделать многое, что поможет будущему поколению более плодотворно работать, нежели работали до сего времени мы.

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА К ПРОГРАММНОЙ СХЕМЕ АРХИТЕКТУРНОГО ОБУЧЕНИЯ[2]. 1921 г.

Творческая мысль, имеющая колоссальную ценность в искусстве архитектурного построения, есть краеугольный камень архитектурной композиции, и поэтому первой заботой обучающего этому искусству должно быть выявление творческого начала у обучаемого, отходя от всего того, что в какой-либо мере останавливает выявление этого начала, так как без проявления живой, свободной творческой мысли как фактора колоссальнейшей мощности двигающей силы не может быть творчества в области архитектуры как искусства.

Постепенное методическое развитие мощности творческой силы у обучаемого и есть главная и первая задача. Художественная деятельность человеческого духа в искусстве, являющаяся творчеством, должна быть охраняема с самого начала этой деятельности: все убивающее, все, что в какой-то мере задерживает развитие ее, должно быть избегаемо.

Очевидно, что для решения такой задачи должно более или менее определенно уяснить ту систему, тот метод преподавания архитектуры, который бы наиболее подходил к правильному решению этой задачи и давал бы широкую дорогу творческому началу с первых шагов работы в области познания архитектуры.

Система обучения, мертвящая живую мысль, развивающая односторонность взгляда, замкнутость в сфере какого-либо одного явления в архитектуре, вредна для искусства и потому не может быть признаваема удовлетворяющей. Так называемое архитектурное черчение, принятое в школе как начальная форма обучения, заключающая в себе копирование с увражей, счерчивание с натуры архитектурных обломов, отмывка тушью и т. п., несмотря на то, что образцами для этого служат части и детали классической архитектуры, есть главным образом не что иное, как совершенствование в черчении как таковом, не являющимся, во всяком случае, архитектурой и очень мало соприкасающимся с художественным творчеством. В этом случае главнейшее внимание обучающегося, конечно, направлено на более или менее совершенное графическое выполнение образцов классической архитектуры, не выявляя при этом творческой архитектурной мысли.

Это есть одно из губительных положений, останавливающее с первых шагов и, может быть, навсегда заглушающее творческое начало у индивидуума, не давая развиваться интуитивной способности. Это положение в лучшем случае развивает впоследствии трудно уничтожаемую односторонность взгляда, граничащую с неприемлемым явлением — косностью. Преимущество обладания мастерством графического изображения архитектурных мыслей несомненно, но приобретение этого мастерства должно быть результатом прохождения специальных на то установленных предметов, преподаваемых параллельно изучению архитектурного построения и решительно отделено от него.

К сожалению, надо признать, что часто драгоценная юность проходит в деятельностях и в изучении дисциплин, враждебных искусству. Изучение существовавших в архитектуре стилей как таковых — необходимо, но стиль не есть сущность архитектуры, поэтому прежде всего надо научить отделять художественный дух от стиля и материальных ценностей.

Свободное распоряжение контрастами, движениями есть художественный процесс и содержание, которое следует рассматривать независимо от стиля и которое в существенном может принять вполне определенную форму, совершенно независимую от стиля. Следовательно, изучение стиля не есть путь к познанию существа архитектуры, почему оно и не должно входить в курс обучения архитектурному построению.

Изучение классической архитектуры несомненно должно войти в программу архитектурного построения, но ни в каком случае не в плоскости ее внешнего облика как стиля, а в смысле понимания ее существа: принципов построения масс, ситуации масс и форм

восприятия их, соответствия плана с фасадами, целесообразности форм и т. д.

Только в этой плоскости следует рассматривать классическую архитектуру при прохождении начального курса архитектурного построения, наперед имея в виду сообщение учащемуся всех прочих необходимых сведений по классике чтением теоретических курсов, в том числе курса ордеров, принятого во всех архитектурных школах, с помощью которого приобретается главным образом знание классических пропорций.

Изучение же и познание пропорций как таковых, необходимое в начальном архитектурном обучении, не должно базироваться исключительно на примерах классики, так как преимущественно в постоянно повторяющихся по своей общей структуре произведениях искусства, как, например, греческие храмы, могут выработаться более или менее постоянные отношения для отдельных частей здания. Но при изучении пропорций вообще нельзя руководствоваться только этими положениями, так как необходимые пропорции для какого-либо художественного произведения должны быть заново созданы, извлечены из него и следовать из него, причем целое ни в коем случае не может быть только суммою раз навсегда определенных отношений его частей, откуда является необходимость познания пропорций как таковых, вне зависимости от установленных в классической архитектуре соответственных положений.

Невозможно отрицать творческого начала как фактора исключительной важности, так же нельзя не согласиться с необходимостью соответственной подготовки к этой деятельности.

Поэтому одна из первых и главных обязанностей обучающего есть отыскание и установление системы обучения, могущей дать наилучший результат в отношении развития у обучаемого творческой мысли, направленной главным образом на выявление существа архитектуры.

Исходя из вышеизложенных соображений, считаю принятую в настоящее время программу начального архитектурного обучения не удовлетворяющей выше приведенным положениям, а потому предлагаю заменить архитектурное черчение архитектурным построением, согласно приложенной к сему программной схеме.

Программная схема прохождения архитектурного обучения на I курсе.

1 — Общие понятия об архитектуре, ее задачах и ее значение в жизни человечества.

2 — Архитектурная масса.

Понятие об архитектурной массе.

Положение масс.

Соотношение масс.
Масштабность масс.
3 — Архитектурная форма.
Понятие об архитектурной форме.
Зависимость формы от содержания.
Соотношение форм.
Масштабность форм.
Композиция несложного сооружения гражданской архитектуры с показанием плана, фасадов и разрезов.
4. — Архитектурная обработка масс и форм.
Значение различной архитектурной обработки одной и той же массы.
Выявление масштабности массы обработкой ее части архитектурной деталью.
5. — Средства выражения.
Выявление мощности сооружения.
Выявление грации сооружения.
Выявление идеи сооружения.
Композиции несложного сооружения монументальной архитектуры с показанием плана фасадов и разрезов.
6. — Значение пространственных отношений.
7. — Ритм в архитектуре.

8 апреля 1921 г.

НОВЫЕ ПУТИ В АРХИТЕКТУРЕ[3]. 1922 г.

[...] Почему все еще громадное большинство пережевывает жвачку повторения и комбинаций древних форм, имевших смысл в сооружениях древних, но совершенно не подходящих к новым сооружениям, и нам кажется несомненным, что новое вино надо вливать в новые мехи и что современная архитектура должна найти себя на пути правильного отражения идеи сооружения — его души.

Конечно, высказываемая мысль приложима не только к архитектурным сооружениям, но к любым созданиям человека. Возьмем, например, паровоз. В современном мощном красавце-паровозе, олицетворенном воплощении силы и как бы готового к прыжку стального зверя, от первоначальной его формы, похожей вполне на грубые игрушки, нет и следа. И, несомненно, художник имел бы право голоса наряду с техником в усовершенствовании и конструировании паровоза так, чтобы его внешняя форма, без ущерба для целей техники, олицетворяла и ярче выражала его идею, его душу.

И во всяком случае, украшение вещей не в духе их идей, не в духе их назначения является вандализмом.

Сооружения исключительно технического характера, например подъемные краны, доки и пр., нельзя себе представить в дружном сожительстве с чисто украсительными формами. В сооружениях этого типа нет места бесполезной детали, здесь все сливается с основной идеей вещи и, я думаю, не может быть спора о том, что встречающиеся иногда в подобных сооружениях формы исключительно украсительного характера или вовсе не замечаются, или производят впечатление явной их ненужности и неуместности. Трудно себе представить, чтобы формы паровоза можно было усовершенствовать введением орнаментировки его частей, так же трудно представить автомобиль или аэроплан в стиле какой-либо эпохи. Отсюда ясно, что техника вырабатывает свои, индивидуальные, только ей присущие формы. Само собой разумеется, что здесь не может быть и речи о применении классических форм, ибо здесь живет форма исключительно как таковая, в художественном своем выражении логически совпадающая с целью самого явления, то есть самой вещи.

Мне кажется, ясно то, что одна и та же архитектурная форма в разных случаях может быть и художественна и нехудожественна, в зависимости от логичности и целесообразности ее применения. Обработав, например, въезд в железнодорожный тоннель в виде египетского или греческого храмов, мы тем самым не получаем художественного выражения тоннеля как такового, следовательно, не будем иметь художественной формы, несмотря на то, что примененная форма по природе своей художественная.

Очевидно, что художественная форма может существовать только тогда, когда она отвечает причине, ее породившей.

Какие же требования должны быть поставлены современному архитектору? Прежде всего и самое главное — он должен творить художественную форму так, чтобы она отвечала месту, времени и духу (идее) той вещи, для которой она творится. Архитектор должен быть свободен от стиля в старом, историческом смысле этого слова и должен сам творить стиль, получающийся как результат соответствия архитектурной формы содержанию или назначению (идее) вещи.

Для этого должны быть даны руководящие правила и законы, облегчающие зодчему в каждом отдельном случае избрание правильного пути к разрешению задачи художественного творчества в указанном выше смысле.

Эти правила и законы должны быть пособниками в продуктивной художественной работе. [...]

Устанавливая те или иные законы в архитектурно-художественном построении, мы тем самым ограничиваем до некоторой степени интуитивную деятельность художника, заставляя его рассуждать в момент творчества, что несомненно ограничивает свободу проявления интуиции.

Конечно, рассудочная ограниченность не может быть главным побудительным фактором в художественной деятельности архитектора, поэтому нельзя, да и невозможно каждый момент творчества обусловить тем или иным раз навсегда установленным законом. В наших силах — лишь возможность установить наиболее благоприятную почву для целесообразной с эпохой деятельности, для чего необходимо установить только непреложные положения, являющиеся неизбежными, истинными и несменяемыми.

Таких положений очень много, и эти положения, несомненно неся в себе абсолютную ценность, одинаково приемлемы как к классической архитектуре, так и к архитектуре нашего времени. Все остальное принадлежит интуитивному творчеству и не может быть поставлено в определенные рамки закона.

Наряду с необходимостью установления в художественном построении ряда законов не следует забывать, что эти законы должны быть гибкими и ни в коем случае не должны быть категорическими.

До сих пор зодчие пользовались иногда некоторыми законами египтян и греков, иных законов они не знали и не только не знали, но и не хотели знать, будучи уверены в их непреложности и достаточности и невозможности знать больше. Эта уверенность останавливала живое творчество человека и исключала стремление к созданию новых, сугубо необходимых законов. Ко всему сказанному надо добавить, что большую часть нам известных законов художественного построения скорее следует отнести к существовавшим в то время традициям, и потому за ними нельзя признать ценности абсолютной.

Задача настоящего момента — установление ряда необходимейших в художественном построении законов.

Первый и несменяющийся закон в архитектурно-художественном построении — это закон художественной необходимости.

Чрезвычайно полезны законы: пространственных положений и соотношений архитектурных масс, пропорциональной художественной зависимости объемов, художественного восприятия, выражения психологического воздействия архитектурно-художественных масс и форм, независимость некоторых явлений и многие другие законы.

Есть данные природой действия, над которыми художник не имеет никакой власти, будучи в состоянии только использовать их реальность в различной силе, например действие горизонтали и вертикали,

света и тени и пр. Есть положения, которые оцениваются только объективной художественной оценкой.

Во всяком художественном произведении должна быть проявлена индивидуальность художника, но оправдание и художественное значение этого проявления будут только тогда, когда оно выступает в форме объективной ценности, ибо неопределенная величина может быть определена только при помощи величины определенной. Это заставляет нас иметь абсолютной ценностью законы, непреложно и всегда лежащие в основе каждого художественного произведения.

И прежде и в настоящее время обучение архитектуре начиналось с отмывки тушью деталей классических ордеров и изучения стилей. Знакомства же с основными положениями архитектуры, ее художественным построением не было, что надо признать по существу неправильным, так как подобный толчок мысли направляет молодую творческую деятельность в ту сторону, откуда, может быть, навсегда закрыт путь к художественному творчеству, в совершенном значении этого слова.

Но для того чтобы направить творчество начинающего работать в искусстве в сторону серьезного первоначального изучения основных и абсолютных художественных положений, надо иметь в своем распоряжении эти положения и соответствующие законы, которых мы, к сожалению, пока еще не имеем и которые создать немедленно невозможно. Многие законы уже намечаются, представляясь нам не облеченными в определенную форму. Остается собрать их, оформить и дать им жизнь.

Нам всем известно впечатление вечности и нерушимости египетских храмов и гробниц, но неизвестно, почему эти сооружения воспринимаются главным образом с этой стороны. Очевидно, здесь живет закон архитектурного построения. Культ мертвых у египтян допускал сооружения только определенного типа; психологическое воздействие сооружений этого типа на человека абсолютно по своей художественной определенности. Несомненно существуют законы психологического воздействия архитектурно-художественных форм на человека. Этих законов мы не знаем.

Египетские пирамиды воспринимаются исключительно на основе ценности их архитектурных масс относительно положения их в пространстве. Очевидно, что основа определенного восприятия этих пирамид есть психологическое воздействие пространственного и материального соотношения. Существо этого закона нам неизвестно.

Всем достаточно известно, хотя бы по репродукциям, художественное воздействие архитектурных масс Афинского акрополя, выявляющих индивидуальную художественную ценность каждой из них.

Несомненно, и здесь мы имеем заложенный в природе закон абсолютной ценности положения массы в пространстве и различности воздействия их на восприятие при разных условиях. Такого закона мы пока не имеем.

Техника построения улицы города нам известна, но закона архитектурного ее построения мы не знаем, между тем бессмысленно застраивать улицы сооружениями, могущими, может быть, служить для изучения существовавших во все века стилей, не представляя себе реальной художественной ценности каждого отдельного дома в отношении построения улицы в целом, рассматривая таковую в свою очередь как элемент единого организма — города.

Архитектурное построение улицы базируется исключительно на построении на ней архитектурных масс, на основе абсолютного закона этого построения. Никакой ценности не имеют все те измышления характера побрякушек, которыми так изобилуют современные фасады городских домов, ибо они не играют никакой роли в восприятии улицы, коль скоро она построена по тому или иному закону художественного построения.

Сухаревская пл. г. Москвы интересна не колоннами здания Шереметевской больницы и не стилем башни, а исключительно ценностью общего построения масс, их художественным взаимодействием и ничем больше. Закон, заложенный в построении данной площади, нами еще не обнаружен.

Смешно, конечно, думать, что Сухаревская пл. интересна главным образом присутствием различных стилей: русского, классического, модерн и др. Но, несмотря на то, что находящиеся на упомянутой площади дома [...] по своим детальным формам нелепы, они тем не менее создают своими массами художественную ценность площади. Это обстоятельство очень ярко подчеркивает второстепенное значение того, что до сего времени считалось основой архитектуры.

Полная наша несостоятельность и бессилие в архитектурно-художественном построении до сих пор оставляют нас на пути срисовывания итальянских и римских улиц и площадей.

В какую бы сферу архитектуры пытливый ум наш ни обращал свой взор, всюду один может быть ответ: это нужно знать, но мы этого не знаем.

Мы даже не знаем, сколь полезно то, что мы знаем, а не знаем этого потому, что скрыто от нас абсолютно нужное в архитектурном построении и то, что имеет всеобщее положительное значение и обязательный характер.

В наш век мы не можем творить исключительно сверхрассудочною деятельностью нашего ума — жизнь требует немедленного воплощения в материальную оболочку всех своих идей.

Необходимо ввести способы построения архитектурных масс, как отдельных так и их организмов в полном соответствии с современными жизненными условиями.

Построение это должно быть следствием реального художественного подхода к решению данных задач и базироваться на определенных конкретизирующих положениях. [...]

Мы должны иметь свой индивидуальный взгляд на вещи и иметь понятие о возможной в наше время художественной форме.

В архитектурном решении какого-либо поселка архитектору следует руководствоваться прежде всего общей архитектурно-пространственной идеей этого поселка, то есть решать определенный организм, имея в соображении его художественную зависимость от той или иной причины, наперед намечая каждому элементу этого организма значение и смысл в общем построении.

Архитектор, взявшийся за решение подобной задачи, не имея определенной системы построения как отправной точки, окажется несостоятельным в ее решении и неминуемо срисует с увражей какое-либо готовое решение из предыдущих эпох.

Так как в интересах сохранения в произведениях зодчих здравого смысла современности нельзя базироваться на классических решениях как исходной точке, мы должны иметь архитектурные законы.

Как в музыке существуют определенные законы, характеризующие ее природу, так и в архитектуре должны быть свои отправные положения и правила, иначе мы не можем придавать сооружению художественный облик, оказываясь в положении слепого.

Мы находимся в настоящее время на пути обнаружения и оформления живущих в природе архитектурных законов, некоторые группы зодчих уже работают в этом направлении, и по мере действительного обнаружения этих законов архитектура будет оживать и расцветать как искусство.

Итак, задача времени и вместе с тем жизненная и важнейшая задача архитектуры лежит в том, чтобы вскрыть законы художественного построения, до сих пор бывшие уделом лишь интуиции.

Творя художественные формы, зодчий старался выбирать по интуиции наиболее совершенные формы и комбинации. Но он не давал себе отчета и не делал попытки формулировать точно и ясно, как для себя самого, так и для других, причины удачи его творения, причины художественной гармонии форм и сочетаний.

Эти причины должны быть вскрыты нами, и они-то и составят содержание тех законов, которые необходимы для заложения камней новой архитектуры. [...]

О СОВРЕМЕННЫХ ТЕЧЕНИЯХ В АРХИТЕКТУРЕ[1]. [20-е гг.]

[...] Прежде чем перейти к изложению основ новых течений [...] поделюсь с вами теми скромными мыслями, которые зародились у меня несколько лет тому назад и которые живут и сейчас [...] Я долго занимался вопросами педагогики в области архитектуры. Это время падает на годы моей практической деятельности в МИГИ и во Вхутемасе.

Мною разработан вопрос об архитектурном построении как отдельных масс, так и организмов их, то есть построение групп. [...]

[...] Прежде всего следует поставить вопрос, нужна ли какая-нибудь теория построения организмов архитектурных масс? [...] и что за причины заставляют архитектурные элементы организма располагать так, как требуют это условия, то есть не нужно ли к решению данной практической задачи, например постройки, попытаться подойти чисто инженерски? Было бы печально, если бы пришлось признать правильным только такое положение.

Фактически дело обстоит не так, а совершенно наоборот. [...]

Культура также отражает свою ценность в архитектурном организме, в его принципе построения. На принцип построения архитектурных организмов от исторических времен до наших дней колоссальное влияние имела религия народа.

Зодчий во все времена стремился к художественной организации элементов, придавая большое значение взаимодействию отдельных элементов. [...] Расстановка отдельных сооружений всегда происходила по определенной системе, часто даже неизвестной зодчему, но неизменно руководившей им. Интуиция здесь играла не последнюю роль.

Теперь мне несколько легче разговаривать, потому что в последние три года архитектура определенно сдвинута с мертвой точки и большинство работающих в этой области, главным образом молодежи, пошло по новому, более отвечающему своему назначению пути. Даже часть уже закоренелых [...] зодчих принуждена признать бесспорность некоторых положений, выдвинутых в последнее время. Труднее задача — доказать полную жизненность художественного построения, так как замечается в последнее время полное отрицание некоторыми лицами, правда, никак и никогда не соприкасавшихся с искусством, какого бы то ни было художественного построения в архитектуре. [...] Самое простое — это отрицать, кладя в основу этого отрицания — зачем? В данном же случае вводится еще и аргумент — нельзя. [...] Происходящий процесс художественного оформления вещей [...] делает искусство строить [...] фактически существующим, как и все другие явления природы.

Объективная художественная оценка архитектурного сооружения должна лечь в основу критики. Культурный зодчий не должен уничтожать бессознательно те художественные ценности, которыми приходится пожертвовать по повелению современности. Художественное сооружение всегда должно быть задумано как часть чего-либо большого, как часть некоторой ситуации. В архитектурном сооружении должна быть заложена двойная жизнь — жизнь искусства и жизнь утилитарии. Чем сильнее эта двойная жизнь, тем больше его общее значение. Ведь и жизнь основана на двух началах — искусстве и утилитарных потребностях. С таким же успехом можно отрицать тогда и музыку, а ну-ка попробуйте, отнимите у человека музыку. Танцы тоже можно отрицать — ведь они забава. А есть ли такая сила, которая могла бы безнаказанно уродовать существо живого человека?

Вся теория моя построена в предположении неизменности присутствия художественного начала в архитектурной композиции. Я ни на минуту не сомневаюсь, что присутствие этого начала в архитектурном сооружении есть квинтэссенция этого сооружения.

Высказывая эту мысль, я под термином «художественное начало» разумею многие исходные как формальные так и рациональные, не исключая и чисто украшательские моменты.

Принцип художественного построения неизменно присутствует при всяком архитектурном сооружении и частью захватывает и инженерные сооружения. Этот термин основан на рациональности и художественной необходимости.

Под термином рациональность в данном случае я понимаю строительную целесообразность построения с экономически-утилитарной стороны. Под термином художественная необходимость я понимаю целесообразное выявление существа сооружения, его положение, зависимость как элемента в организме нескольких сооружений.

Все исходные точки при композиции как-то: зависимость его от улицы, площади или рельефа местности, отношение площади основания к высоте, формы проемов сооружения, различных утилитарных [...] элементов и т. п. — есть задачи (которые подлежат) решению как художественно необходимые. Конечно, решения этих задач в одном и том же случае могут быть различными в зависимости от индивидуальности решающего их, а также и от степени мастерства и художественной сознательности его.

Все это высказано мною потому, что в последнее время некоторых зодчих, а главным образом учащуюся молодежь, захватила мания отрицания искусства вообще и архитектуры в частности. Появляются мысли, что только то сооружение хорошо, которое построено по принципу [...] конструктивной необходимости, без вся-

кой заботы о форме сооружения, как вышло само, так, значит, и хорошо. Несомненно, что такой взгляд мог зародиться у субъекта, никак не соприкасавшегося с архитектурой и не имеющего о таковой ни малейшего представления [...]. Нельзя оспаривать, что в данном случае необходимо придерживаться художественного творчества, так как придется выбирать из нескольких, равно достигающих в утилитарно-экономическом смысле решений, — одно, наиболее художественное. Да и вообще я должен буду сказать, что почти всегда художественное творчество приготовляет нам наилучшие решения и технических вопросов. Каждое архитектурное сооружение воспринимается прежде всего как масса, поэтому вопросы, связанные с восприятием архитектурных масс, должны быть уяснены художником прежде всего. Всякий архитектурный организм, составленный из отдельных масс, воспринимающему кажется как совокупность этих масс, а если так, то эта совокупность говорит о той или иной системе, заложенной в его построение. Элементы, поставленные вне какой-либо зависимости и сочетании, не имеющем никакой системы, изображают хаос. Противопоставленность хаосу есть тот или иной порядок, а если порядок, то и ритм его. [...]

За хаосом нельзя, конечно, признать художественной природы, ибо хаос всегда рождается из отрицательных элементов жизни, из неорганизованной деятельности. Отсюда заключение: ритм есть одна из главнейших основ художественного действия.

Всякий организм, составленный из отдельных элемептов, художествен, коль скоро в нем присутствует ритм — организация элементов в архитектурно-пространственном отношении. Искусство может отрицать только односторонне развитый индивидуум. Путем постепенного отрицания можно дойти до абсурдных выводов. Жизнь наша коротка и однообразна, конец ее — смерть, и если так, то зачем жить? естествен ответ — не жить!

Очевидно, что вопрос поставлен неправильно, и вообще он, по существу, поставлен быть не может, коль скоро существует факт этой жизни. Это подтверждается тем обстоятельством, что человечество себя не убивает, а, наоборот, борется за жизнь.

Искусство — это одно из слагаемых жизни человечества, без искусства не может быть существования, как не может быть годным часовой механизм, если из него удалена одна из составных частей.

АРХИТЕКТУРА — ВАЖНЕЙШИЙ ОРГАНИЗУЮЩИЙ ФАКТОР НОВОЙ ЖИЗНИ[5]

Я не сомневаюсь в том, что все ошибки или по крайней мере большинство из них в области разрешения архитектурных проблем, выте-

кают из того, что современные архитекторы недостаточно понимают архитектуру как явление общественного порядка. Казалось бы, уже из того, что архитектура вне общества немыслима и служит для удовлетворения необходимейших потребностей человека, следовало бы, что нельзя забывать этой основной стороны ее, все же архитекторы последних лет совершенно не обращают на эту сторону внимания. Вернее, она ограничивалась у них тем, что имеющиеся [...] «классические» формы приспосабливались ими для данной заказчиком цели. [...]

Совершенное бессмыслие такого уродования форм классики, не только явившейся высочайшей формой синтеза всех общественных культур и экономических факторов своего времени, но и в конструктивной области давшей образцы несомненно вечно ценные.

Совершенное бессмыслие этого искажения как нельзя лучше характеризует анархическую в хозяйственном отношении, а также идеологическом [...] капиталистическую эпоху.

Непонимание того, что архитектура является не только заполнением пространства целесообразно, масштабными массами [...], а и организацией в самом широком смысле этого слова определенных и очень важных сторон общественной жизни, объясняется характером и идеологией той же капиталистической эпохи. [...]

Если же принять во внимание полное игнорирование архитектурой, по крайней мере у нас в России, достижений науки и техники, то ясно становится, как бессмысленно и смешно она отвечала своему назначению.

Вместо передового и организующего начала, основывающего свои методы на последних завоеваниях человеческой мысли, она стала самым отсталым фактором современности. Но она не является даже анахронизмом. Хуже того: от применения классических форм к чуждым им по духу и содержанию сооружениям современности теряет не только эта современность, но и применяемые формы, которые были назначены для другой культуры, другого общества, другой цивилизации и именно благодаря этому своему полнейшему соответствию со своей эпохой приобретшим то ценное и высокое, что мы и называем классическим.

Так жила архитектура до наших дней, являя собой результат и отражение капиталистического хозяйственно-анархического строя России. Но она совершенно задыхается в атмосфере общества переходного периода, идущего к социализму, где все элементы общественной жизни организуются в нечто единое и гармонически целое.

Вот почему именно теперь так остро, во весь свой рост встал вопрос о сущности и формах архитектуры.

Таким образом, я вплотную подхожу к выяснению задач архитектуры, заранее указав, с какой точки зрения я ее рассматриваю, а именно с точки зрения ее места и назначения в обществе.

Сделать жизнь более организованной — значит в то же время и более свободной, привести в гармоническое соответствие все ее стороны, создать высшие формы организации человеческого общества — коммунизм. Это то, к чему мы все стремимся. [...]

Бытовые формы-функции экономического развития страны и организацию этих форм надо понимать как гармоническое, продуманное с целью наибольшего соответствия, свободного от какой бы то ни было эксплуатации человека воплощение завоеванных им материальных ценностей. Все внутренние отношения, все культурные достижения находят воплощение в бытовых формах, и организовать эти формы с наивысшим целесообразием — есть насущная проблема, которую общество должно разрешить.

Казалось бы, зачем говорить об этих общих и больших вопросах, когда имеешь в виду архитектуру. Но в том то и дело, что все сказанное выше является источником понимания архитектуры как явления общественного. Громаднейшая и существеннейшая часть работы по организации форм нашего быта принадлежит именно ей, архитектуре. Она именно призвана разрабатывать, при общей руководящей цели, наивысшее целесообразие и выразительность — внешние формы человеческого общежития, человеческого труда и творчества. Она именно выполняет ту раму, в которую вставлена величественная картина человеческой жизни. Но не только это.

Планируя и определяя формы поселения, вводя новые формы в постройки отдельных жилищ, делая их наиболее удовлетворяющими своему назначению, разрабатывая и совершенствуя средства сообщения, она, с другой стороны, улучшает условия труда производства и отдыха, стараясь создать здорового и телом и умом человека. В общем, она призвана делать для жизни человека условия не только удобные, но и наиболее способствующие развертыванию его творческого начала.

Будучи тесно связана со всеми другими областями человеческой жизни, архитектура развивается соответственно с ними, осуществляет их идеи [...] и является тем фоном, на котором живет, развивается, трудится и творит человек.

Архитектура, таким образом, является не только рамой, но и общим фоном картины, и ее расцвет свидетельствует, с одной стороны, о расцвете, свободе и радости человеческой жизни, а с другой — способствует еще большему ее расцвету.

Теперь уже легко ответить на вопрос, кто такой архитектор. Это работник по организации внешних условий человеческой жизни.

Причем в этой организации он руководствуется наивысшей целесообразностью. Он, как и инженер, обладает специальными техническими познаниями, но отличается от него тем, что инженер организует народное хозяйство, а архитектор — быт, строящийся на этом хозяйстве. Первый закладывает камни фундамента, второй строит стены. Инженер работает по определению сознания человека, архитектор является ярким его выразителем.

Отсюда громаднейшая и ответственнейшая роль архитектора и архитектуры, и недаром великие утописты начинали описание своих стран-утопий с архитектуры.

Теперь уже легко ответить на вопрос, какой должна быть архитектура. Имея своей целью и назначением организацию бытовых форм нашей жизни, она должна [...] руководствоваться наивысшим целесообразием и наибольшей выразительностью, отвечающей как идее самого сооружения, так и духу времени. В разрешении этих задач она должна опираться на последние завоевания науки и техники. В перечисленные понятия само собой включается экономия материала и форм, с одной стороны, и с другой — полное их соответствие. Надо достигать максимума выражения и целесообразия минимумом материальных и формальных средств при полнейшем использовании материала как с конструктивной стороны, так и выразительной. Все эти понятия, объединенные сознанием своего назначения в обществе, сделают архитектуру достойной своего времени.

ЧТО ТАКОЕ АРХИТЕКТУРА[6]

В глубокой древности теряются начала архитектуры, двадцать пятый век переживает человечество после расцвета греческой архитектуры, строит себе жилища, храмы, города и, казалось бы, что в наш век архитектура должна быть настолько ясна не только архитектору, но и каждому человеку, что уже нечего было бы и прибавить к ее основным законам, которые она имеет.

Казалось бы, что архитектор, работающий в двадцать пятом веке после создания греческой архитектуры, не может дать ничего существенно нового в этой области. Возможно ли предположить, что в две тысячи пятьсот лет люди не исчерпали всего касающегося архитектуры и не выработали еще ее законов?

Приходится признать факт: не только человечество не прибавило ничего существенного к принятым греками положениям, но и забыло их. Не буду пока задаваться задачей найти причины создавшегося положения, но постараюсь сделать опыт доказательства бесценности архитектуры, созданной за несколько последних веков до нашего

времени, а также попытаюсь найти путь, на который могла бы встать архитектура, сойдя с мертвой точки, на которой она стоит такое колоссальное время.

Законов в архитектуре как искусстве мы не знали, и не только просто не знали, но и отрицали их. Все архитектурное творчество основано было только на интуиции и свелось в последнее время к мастерству начертания на бумаге архитектурно-декоративных фантазий. Во всех художественных школах всех стран архитектурное учение шло и идет до сего времени именно таким порядком, не давая ученику никакой более или менее серьезной подготовки к выявлению того фундамента, на котором должна зиждиться истинная архитектура с ее незыблемыми законами. [...]

[...] Наша задача — как можно убедительнее и яснее доказать беспочвенность настоящего положения архитектуры и дать хотя бы маленький толчок к истинному пониманию значения и задач архитектуры, ее существа, направить творчество в этой области на установление тех законов, без которых не может быть архитектуры в полном значении этого слова. Если бы удалось прежде всего установить, что такое архитектура, какие ее главные задачи, ее истинное значение в жизни человечества, тогда бы было сделано большое и важное дело.

Архитектура есть выражение стремления человечества к защите себя от атмосферных явлений, удовлетворению религиозных и общественных потребностей, к согласованию способов выражения с законами физики, статики и психики, к удовлетворению стремлений к психологическому воздействию.

У каждого живого существа есть стремление построить себе жилище, присутствует одна и та же цель, то есть защита от непогоды, света, врагов и т. д. Почти каждое живое существо ищет себе пристанище дома, где мозг его и тело его получали бы отдых, мы получали бы другое направление мыслей, не так связанных, так сказать, домашнего типа, а тело было бы защищено на время от непогоды, зноя, холода и света.

Инстинкт устройства себе жилища-пристанища очень ясно выражен у многих животных, птиц, рыб и насекомых. Некоторые пользуются только естественными пристанищами, приспосабливаясь к явлениям природы, другие же сооружают специальные жилища для себя, собирая нужный материал, и из него делают то, что им нужно для обитания. Гнездо ласточки, муравейник, подземные норы многих животных ясно говорят о том, что стремление к жилищу существует не только у человека, но и у всех почти животных и мало-мальски развитых существ, и что стремление это как-то выражается.

Поэтому в понятии, что такое архитектура, должно присутствовать определение ее как выражения стремления к защите [...] и сооружению пристанища. Если мы углубимся в далекие времена жизни человека, то увидим довольно ясно сходность выражения стремления к жилищу людей и животных. Известно, что существовали у людей пещерные жилища, свайные постройки, храмы в скалах и др. Это говорит за то, что архитектура имеет свое начало именно здесь и что она есть выражение известного стремления.

Так как стремление к пристанищу развито почти у всех видов животных, то отсюда можно заключить, что архитектура [7] существует не только у людей, но и у животных. Для определения, что такое архитектура у животных, достаточно уже приводимого выше определения. Но для определения, что такое архитектура у человека, этого совершенно недостаточно, хотя такое же определение должно входить в формулу как необходимая органическая часть.

Придание того или иного вида жилищу всегда обусловлено у животных и ясно выражено [...] можно отметить желание действовать на психику других живых существ, в особенности враждебных владельцу жилища. Все подобные сооружения очень строго согласованы с природой в смысле [...] инстинктивного воздействия форм на психику через посредство зрительного аппарата.

Из этого можно сделать заключение, что в архитектуру животных входит элемент психического воздействия сооружения, который положен в основание при постройке жилища. Следовательно, при определении, что такое архитектура животных, необходимо включить в него как органическую составную часть — психологическое воздействие.

Наблюдаемое выявление психологического воздействия у животных можно еще яснее видеть [...] у человека, как у существа несравненно совершеннее в умственном отношении [...] и, соответственно выявление этого элемента в архитектуре происходит совершеннее. Элемент психологического воздействия в архитектуре есть органическая часть этой архитектуры и, следовательно, в определение, что такое архитектура человека, этот элемент должен войти.

Рассмотрим, как выражается элемент психологического воздействия в архитектуре, насколько он является необходимым в том или другом сооружении и степень сознательности его выявления.

Ощущение величавого пространства [...], религиозное чувство удовлетворения, страха [...] [ощущение] статичности, тяжести, движения, закономерности и т. д. заложено у человека.

Воспринимая через зрительный аппарат какое-либо явление, он определяет его одним или несколькими ощущениями, из которых у него составляется представление о видимости предмета. Если

восприятие есть следствие явления, воспринимаемого через зрительный аппарат и мозг, то само явление всегда имеет свойство действовать на мозг, возбуждая то или иное ощущение, чувство. Следовательно, психологическое воздействие несомненно. В каждом сооружении заложена [человеческая] сущность его, которая выявляется в формах, действует на психику.

Формы [...] древней культуры ясно говорили о [психологическом воздействии] [...] храмы всегда имели и имеют свою отличную от других сооружений форму, которая так же действует на психику человека, возбуждая соответствующие чувства, [причем] каждый вид архитектурного сооружения человек воспринимает различно, и чувство возбуждения их формами иногда совершенно противоположно. [...]

Как следствие психологического воздействия архитектуры является элемент эстетический, также обладающий психологическим воздействием, но более тонкого характера, в основе которого заложены другие законы, отличные от законов психики, вторые есть дополнение первых.

Главное отличие архитектуры человека от архитектуры животных есть присутствие в первой элемента эстетического воздействия и полное отсутствие такового во второй. Поэтому присутствие элемента эстетического воздействия в архитектуре человека так же необходимо, как и первые два элемента выражения.

Несомненно, что элемент психологического воздействия есть необходимость, так как иначе нельзя было бы выразить характера какого-либо сооружения и присущей только ему одному формы, если [...] [она] не говорит о назначении его и не выражает души воспринимающего. В более ранние времена человек это чувствовал, в более поздние времена он стал понимать это, сознательно выбирая способы выражения психического воздействия. [...]

Рассмотрим теперь, как выражается в архитектуре человека элемент эстетического воздействия, насколько он является необходим в том или ином сооружении и степень сознательности его выявления.

Элемент эстетического воздействия, имея назначение психологического воздействия, имеет свои законы, то есть законы эстетики являются элементом столь же необходимым в архитектуре, как и вышеприведенные два элемента. В древние далекие времена у человека проявляется инстинктивное желание придать суровому своему жилищу, а также суровому виду своих орудий производства формы, которые бы останавливали мысль при восприятии этих форм [...] напоминали ему [...] о сооружении вещи [...] помогали отличить свое от чужого или вообще отметить чем-либо форму от общепринятой. У отдельного человека, у отдельного народа всегда было это есте-

ственное стремление, которое выливается у разных народов разными формами, всегда имея глубокую психологическую [основу, обусловленную его собственными взглядами] и привычками. Потребность эта настолько глубоко заложена в человеке, что, создавая самые примитивные сооружения, он старался все же отметить какие-либо знания, где бы чувствовалось присутствие его мысли и творчества. Человек всегда искал [...] закона, способа, и найденное им спешил выявить, применяя открытое в жизнь. Любовное отношение к созданному, на основании найденных способов и законов, делало воспроизведенное убедительным, ясным для всех и порождало чувство удовлетворенного сознания и наслаждения. Ясная законченная форма всегда более удовлетворяла человека, нежели неясно психологически выраженная. Чувство приятного, которое человек везде ищет, естественно ему по природе.

То, что вызывает чувство приятного при восприятии какого-либо архитектурного сооружения или отдельных форм его, то, что удовлетворяет в нем своей ясно выраженной мыслью, надо назвать элементом эстетического воздействия. Элемент эстетического воздействия облегчает восприятие формы путем дробления ее на части, которые воспринимаются каждая отдельно, имея в конце процесса восприятия акт синтеза — сведение всех составных частей в одно целое. [...]

МОЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ[8]. 1933 г.

Еще студентом Училища живописи ваяния и зодчества я работал у многих архитекторов в качестве помощника. На последних курсах я работал исключительно «в классике» — в римском стиле, так как царивший в то время «модерн» и другие исторические стили не возбуждали во мне интереса.

В 1918 году я попытался пересмотреть те художественные основы, на которых базировался дореволюционный архитектор. Моя деятельность в этом направлении началась с группой молодежи, которой я руководил в ее работе по дипломному проектированию в Московском политехническом институте. В это время я осознал целесообразность использования исторических стилей для современной архитектуры. Тогда же мною были выдвинуты некоторые теоретические положения в архитектурном проектировании, в частности теория движения в архитектуре и теория построения архитектурных организмов. В своем методе преподавания я исходил из необходимости образования новых форм на основе подтверждения их правильности такими же образованиями в классической архитектуре.

Одновременно с педагогической деятельностью я непрерывно работал на архитектурные конкурсы, практически над новыми формами в архитектуре. Все мои подобные работы, которых было до настоящего времени более ста, за редким исключением премировались.

В последних своих работах я ощущал недостаток средств выражения современной архитектуры. Выявилась определенная схоластичность и неприятная упрощенность форм. Особенно ярко я осознал все оскудение этой формы при проектировании такого большого сооружениня, как Дворец Советов. Развитие архитектурной мысли зашло в тупик, и необходимо было немедленно принять меры, чтобы выйти за пределы такой ограниченности методов и средств архитектурного мышления. Совершенно ясно, что возможности архитектурного выражения значительно шире, нежели те, которыми пользуются современные архитекторы. Бурная полоса подражания Корбюзье захлестнула молодую архитектуру и у нас, мы сбились с пути. Еще до конкурса Дворца Советов я свою творческую работу направил на пути использования тех законов классики, которые не могут быть отброшены без колоссального ущерба для архитектуры. С этого момента я решил встать на тот путь, который наметил себе в начале революции — на путь создания современной формы на основе изучения классической формы.

В настоящее время мой лозунг: «Новая свободная форма, закономерное ее образование, решительный учет ее художественного значения для современного человека». Богатое наследие прошлого должно быть учтено и критически освоено современной архитектурой. Должны быть раскрыты основные принципы классической архитектуры — ее внутренние законы, дабы не впасть в грубую ошибку перенесения классических форм в советскую архитектуру механически.

У меня есть уверенность, что я стою на верном, твердом фундаменте, и основная моя задача в дальнейшем — не сбиваться с правильного пути, идти дальше уверенно и твердо.

О БОЛЬШОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЕ[9]. 1934 г.

Конструктивисты, в том числе и я, одно время утверждали, что фасад не является самостоятельной частью композиционной идеи архитектора, а только функцией графика движения. Столь обнаженный функционализм по-своему логичен, он исходит из той посылки, что архитектура не искусство, а нечто узкоприкладное. Отсюда — здание следует не только сооружать, сколько конструиро-

вать с таким расчетом, чтобы при затрате минимума усилий их можно было бы передвигать в пространстве. Ясно, что эта нигилистическая точка зрения — прежде всего продукт философского и художественного недомыслия.

Архитектура является одним из наиболее сложных видов искусства. Социальная функция архитектуры настолько ответственна, что всякое упрощенчество, в сущности, означает ее гибель. Приступая к работе над проектом, я беру объем, фасад и план вместе, а не членю их механически. Отталкиваясь от этой общей идеи задания, я направляюсь к композиции плана. В концепции конструктивистов фасад не является самостоятельной частью композиции и поэтому он всегда получается у них случайным и неожиданным. Между тем каждый архитектор должен думать о связи объемного и планового решения с учетом и функционального назначения сооружения и с его общей социально-художественной идеей. Проектирование я всегда начинаю с внимательного изучения технико-экономических деталей задания. Очень часто это идет даже в ущерб известной «импозантности» проекта, но зато последний значительно выигрывает в своей реальности. Вообще же многократное обдумывание отдельных частей проекта неизбежно. И здесь играет колоссальную роль предварительный набросок рисунком. Рисунок конкретизирует отдельные этапы работы архитектора, убеждает в правильности или, наоборот, в неправильности найденного решения. Особенно необходим и полезен рисунок в первоначальной стадии проектирования. Например, мне приходится зачастую «работать», то есть обдумывать проект на ходу: в поезде, трамвае, автомобиле, и я привык и в воображении рисовать себе каждую деталь в перспективе. Сев за стол, я обязательно зарисовываю пришедшую мне на ходу мысль. Для архитектора умение рисовать, то же самое, что умение комбинировать. Архитектор, не умеющий рисовать, никогда не сумеет компоновать.

Большое значение в моей работе имеет графическое оформление проекта. У нас привился дурной обычай изображать проект так, чтобы он походил на некую графическую загадку и нуждался бы в постоянных объяснениях и толкованиях. Проект должен быть ясен и общедоступен каждому, даже и архитектурно неподготовленному зрителю.

Конструктивисты повинны в очень многих крупных грехах нашей архитектуры, за которые нам сейчас приходится расплачиваться. Для меня, например, стало совершенно ясным, что все их конструктивные установки говорят только о неумении овладеть большой архитектурной формой. Их постройки сплошь размельчены в нагроможденных деталях, их архитектурная форма насквозь интимна, годна

только для коттеджа, особняка, дачи. В проектировании крупнейших сооружений большого социального значения они способны лишь на невразумительный лепет.

Архитектор, ищущий новых больших форм, очень часто обращается к классике, к сооружениям, которые пережили не одно тысячелетие и учиться у которых полезно и нужно. Но учиться, а не пытаться слепо подражать. Свести освоение классического наследства к частому использованию увражей — это значит идти по линии наименьшего сопротивления.

Но и голое отрицание увражей является ненужной крайностью, ибо кое-какие архитекторы вследствие недостаточного знакомства с классическими и современными сооружениями занимаются выдумыванием того, что найдено больше чем тысячу лет назад. Иногда же многие старательные копиисты тщательно выбирают в классических образцах какие-нибудь второстепенные детали, не замечая главного и основного.

Самому умению использовать классику нужно долго и добросовестно учиться. Между проектом архитектора и его реализацией на стройке часто получается большое расхождение. Многие наши учреждения и строительные организации считают почему-то, что роль архитектора кончается за порогом его мастерской. На площадке хозяином является конструктор и инженер. Эта ложная точка зрения приводит только к искажению архитектурного замысла. Ведь доделки архитектора очень часто имеют место даже после изготовления рабочих чертежей.

Я лично всячески приветствую новую ориентацию АПУ и соответствующих организаций на то, чтобы сделать архитектора ответственным не только за проект, но и за его реализацию.

Архитектор должен учитывать все обстоятельства, при которых будет воздвигаться сооружение. Все другие участники строительства и композиции, в том числе скульптор и художник, должны быть полностью подчинены архитектору.

ЧТО ТАКОЕ ФОРМАЛИЗМ В АРХИТЕКТУРЕ[10] [1930-е гг.]

Обычно говорят, что формализм в архитектуре — это решительное расхождение формы с содержанием в основной идее композиции здания; это довольно безответственная выдержка. Нельзя называть формализмом архитектурную обработку фасада: стены, окон, колонн и проч., иначе неминуемо придется заняться упрощением.

Самый злой формализм в архитектуре — это формальное и бездушное отношение к этому вопросу, выражающееся в утверждении,

что всякая форма, не вытекающая из надобности конструкции или своего материала, есть формализм.

Валить в одну кучу формализма всякое проявление вольной формы в архитектуре — это значит быть малограмотным в архитектуре, что хуже злого формализма.

Отрицание применения отвлеченных архитектурных форм в сооружении — есть упрощенческий подход к архитектурной композиции, есть злейший враг архитектуры. [...]

Архитектурная форма есть естественный акт проявления культуры человеческих эмоций. Хаос и неопределенность в архитектуре есть следствие безграмотности и бездарности. [...]

Кирпичный сарай — яркое доказательство того, что не всякая форма, вытекающая из конструкции, есть приемлемая архитектурная форма. Все формы, рожденные конструкцией независимо от их времени рождения, есть законы архитектурной формы и нашего времени.

Трансформирование этих форм есть естественный этап в архитектуре настоящего времени.

ПРОТИВ СУБЪЕКТИВИЗМА В АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕОРИИ И КРИТИКЕ [11]. 1934 г.

В связи с появившейся в номере «Архитектурной газеты» критикой моего проекта «ТАСС», основанного на применении ряда теоретических предположений архитектурной композиции, мне хочется поставить ряд вопросов, относящихся к теории композиции как таковой.

Дело в том, что за последнее время, в связи с необходимостью конкретизации архитектурной критики, так и выработки основных положений теории архитектурной композиции, начинают снова появляться попытки ввести определенные, облегчающие творческую работу теоретические положения.

Следует отметить, что подобные попытки с большой долей настойчивости проводятся уже давно, и наиболее интенсивны они были с начала революции [...] Ценность их зиждилась главным образом на желании их создателей быть нужными работниками своего времени, времени начала строительства социалистической родины и грандиозного подъема творческих сил. Некоторые теоретики базировались в своих работах на отрицании классических положений [...] другие же, наоборот, стремились построить теорию архитектуры на основе вечных и бесспорных классических законов.

В данный момент несомненно следует приветствовать всякое полезное начинание в этой области, дающее хотя бы небольшой вклад в пока еще тощий багаж теории архитектурной композиции.

«Архитектурная газета» несомненно должна помочь этому нужному делу, уделив соответствующее место в ней для предложений и дискуссий по этому вопросу. И первым условием успеха [...] должна быть полная объективность самой редакции газеты.

Теория архитектурной композиции не может быть основана на индивидуальных эмоциях отдельных проектировщиков, ее законы должны быть следствием фиксации только тех явлений, которые приемлемы, приложимы как бесспорные [...] В данный момент у нас замечается нездоровое явление, выражающееся в попытках узаконения случайных, индивидуального порядка положений [...] эти мысли не могут считаться бесспорными, а во многих случаях они даже явно неверные, как, например, теория о цоколе, арке и другие, высказанные в вышеупомянутой критической статье по ТАСС. Рассуждения о цоколе, арке, капители, и многое другое говорят о том, что молодежь еще не разобралась в настоящей ценности классического наследия, а также недооценивает широты его применения в наше время. Трафарет никогда не был двигателем в искусстве и был любим только теми людьми, которые не стремились к созданию истинно новой вещи.

С необычайной легкостью можно прикрыть свои недостатки классической тогой, но это не есть поиски нашей советской архитектуры. [...]

[...] Зачастую неверные мысли кажутся заманчивыми только потому, что они оправдывают принятые случайные приемы композиции [...] почти каждый из проектировщиков склонен возводить в закон свои индивидуальные навыки в работе. Кроме того, бывают случаи обоснования своих приемов композиции [...] изречениями, как-то, «все пропорции кратны 6», или «все пропорции в золотом сечении» и др.

Весьма показательно, что у нас в архитектуре возможны случаи очень быстрой замены одной теории другой с неизменным утверждением правильности той именно теории, какую это лицо в данный момент проповедует. Все это, может быть, в порядке вещей у «горячего» проектировщика [...] Но все же нельзя давать в руки метлу тому, кто не метет, а только пылит [...] увлечение неверной теорией и применение ее на практике может на долгое время лишить даровитого работника нормального развертывания его дарования и заставит пойти по пути канона и трафарета.

Ни в каком случае не следует вводить в теорию архитектурной композиции бездоказательных, а зачастую даже и недодуманных положений. Такая теория несомненно подрывает доверие к теории архитектурной композиции как таковой. Всякая теория,

опровергающая ряд ценных архитектурных произведений, обречена на быстрое и безусловное исчезновение, так как сила творчества беспощадно расправляется с ненужными, притянутыми «теориями». [...]

Те ценные, заложенные в классической архитектуре положения-законы, конечно, мы должны знать, но все же не следует применять их слепо в своих работах, тем более что эти законы не могут считаться единственными для создания ценного современного архитектурного произведения.

[...] На точном только повторении приемов классики нельзя основать большого современного произведения архитектуры, и проектировщики обречены на топтание на месте, неизбежным делом становится любование повторениями классических образцов антикварного характера. [...]

Для того чтобы вложить в теорию архитектурной композиции «кроху», нужно быть творческим проектировщиком [...] и к тому же еще и даровитым. Одной только логикой, знакомством с историей архитектуры теории создать нельзя. [...]

Основное все же условие создания ценного современного архитектурного произведения — это осознание существа той эпохи, в которой это произведение делается. Нельзя, в самом деле, утверждать, что музыка Мусоргского не ценна только потому, что она не построена по типу музыки Бетховена. Трудно себе также представить, чтобы можно было рекомендовать современным советским композиторам писать свои произведения только под Бетховена или Моцарта, [утешая] их тем, что все равно, мол, лучше их сочинить невозможно [...] Особенно опасной в данный момент является успокоенность и самодовольство [...] [основанные] на неверном представлении, что древняя сокровищница неисчерпаема и ее хватит на долгие времена.

Нет оправдания и тем, кто утверждает, что держит в своих руках секрет делать хорошие архитектурные вещи [...] Мне кажется, что среди серьезных проектировщиков не найдется ни одного [...] который бы стал утверждать, что только он правильно понимает основы архитектурной композиции и только те приемы хороши, которыми пользуется он. Единственные в своем роде в этом отношении — авторы критической статьи на дом ТАСС.

Основной нашей задачей должно быть стремление к созданию новой большой нашей архитектуры. Эту архитектуру создать возможно, как бы ни губило ее применение спорных и подчас явно недоброкачественных, выдвинутых наспех законов. Архитектура как искусство труднее поддается расшифровке [с точки зрения] основ-

ных ее законов творчества, чем это кажется «сгоряча» [...] Только тот, кто оставит навсегда мысль о создании большой новой — нашего времени — архитектуры, может раболепствовать ниц перед образцами классической архитектуры.

НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРНОГО ТВОРЧЕСТВА [12]. 1940 г.

[...] Дать архитектуру вполне гармоничную с нашим временем, с нашим новым политическим строем, с новой системой. Эти задачи, как вы знаете, грандиозные и [...] для [...] [этого] нужно иметь колоссальную [...] подготовку [...] и, конечно, немало времени. [...]

У нас был печальный период освоения классики [...] не было точно разъяснено, в чем же заключается освоение классики. Конечно, самое простое освоение классики, самое безболезненное или, вернее, самое спокойное — это брать наилучшие образцы. [...]

Нам казалось это неправильным [...] при освоении классики нужно брать ее нутро, не покоряясь внешней стороне. [...]

[...] Классическая архитектура, конечно, может заворожить, покорить очень многих проектировщиков, ибо, пользуясь ордерами, вы можете спокойно существовать и по крайней мере на 50% освободить себя от напряжения. [...]

Но вставал сейчас же перед нами вопрос: насколько ордера могут быть приемлемыми в наше время? Нужно ли их применять и можно ли их применять? и если применять, то в каком виде, в каком разрезе?

И наша мастерская поставила определенную задачу — не пользоваться ордерами как основными мотивами архитектуры, искать основу архитектуры другую [...] которая вытекала из нового построения нашего общества. Если мы имеем старое жилье, жилье древних народов, то теперь жилье совершенно не будет похоже на эти виды. Значит, архитектура будет выработана совершенно другая.

Улицы нашего города несходны с улицами итальянских городов, греческих городов [...] все это имеет совершенно другие начала и должна быть другая архитектура. [...]

Отказ от ордеров есть одно из коренных начал нашей работы в мастерской [...] Мы думали, что можно обойтись без этой части архитектуры, без этих деталей и найти новые детали, которые могли бы быть более применимы в данное время, нежели ордера классической эпохи.

[...] Представьте себе построение большой вещи — Дворца Советов, — как к этому можно было подойти. В [этот] период [...] у нас существовало еще направление конструктивизма. Этап проектирования Дворца Советов произвел колоссальные изменения в направлении работы наших архитекторов. Кроме указания правительства, которое было совершенно ясно и определенно дано, чувствовалось, что багаж конструктивизма — тот путь, по которому большинство архитекторов шло до этого времени, — настолько незначителен, что создать Дворец Советов невозможно без заимствования основ композиции из классики.

Было совершенно ясно, что конструктивизм не может в полной степени удовлетворить задачи нашей советской современной архитектуры.

Была начата переоценка всех ценностей в этом направлении и началось освоение классики. [...]

Я сделал Дворец Советов на такой основе, что архитектура [его] [...] должна быть порождена самой жизнью Советской страны [...] то есть архитектура [...] должна была отражать власть народа. Мне казалось тогда, что Дворец Советов должен был быть таким сооружением, которое говорило бы о гармоничности. Конечно, сейчас же были отвергнуты все ордера, все классические приемы внешнего оформления деталей и т. д. и была создана своеобразная система построения массивной так называемой «живой стены», то есть та архитектура, которая представляет собой блок с народом, в каждом блоке народ, празднества, и все это освещено и все это живет и движется. Это основная идея Дворца Советов, и на фоне всего в нише — памятник Ленину в 45 метров, который производил бы совершенно потрясающее впечатление [...] Это и есть существо архитектуры, рожденное нашим временем.

[...] Построение архитектуры улицы мы себе представляем. Некоторые из вас, вероятно, видели мною построенный дом Военно-инженерной академии — там была выражена та же идея [...] Мне казалось, что каждое сооружение необщественного характера, не расположенное на центральных площадях, которые являются этапами улиц или центрами городов, не может иметь сильно изрезанный силуэт, на улице здание обычного типа должно быть спокойно, без всяких башен [...] и особенно заметных частей по своему верхнему габариту. Кроме того, так как в то время была тенденция строить из крупных блоков, главным образом жилье [...] и мною было принято это как существо архитектурной композиции. Здание не было построено из крупных блоков, но самый характер оформления [...] представлял собою крупные блоки, покоящиеся на конструктивном

фундаменте [...] появились пилястры. В этом доме все не лишнее, пилястры [...] не декоративные, а работающие, и появление архитектуры из необходимых элементов здания. Соединение этих частей и оформления здания и есть, собственно, начала, которые я старался заложить в своем объекте. [...]

Сама улица, конечно, не могла иметь те начала, которые имела средневековая улица [...] там были построены здания, принадлежащие отдельным лицам, отдельные лица эти здания украшали... по украшению этих зданий соревновались [...] это рождало много интересных моментов, много красоты. По нашему мнению, много излишеств было, красивые карнизы трехэтажных зданий воспринимались совершенно свободно, здания стояли друг от друга [...] отдельно, как особняки, и была [...] совершенно своеобразная архитектура, которая может быть применена в настоящее время в очень малой степени. Мне казалось, что наша улица не должна иметь таких отдельных зданий, которые были в прежние времена в городах, а должен быть создан совершенно определенный стиль улицы, спокойный, карнизы должны быть модернизированы, то есть должны восприниматься в общих формах, с большого расстояния, без всяких украшений, которые имеют значение на больших протяжениях улицы, и только некоторые этапы площадей и улиц, которые дают остановку зрению, остановку восприятия, должны быть украшены [...] богаче обработаны в архитектурном отношении. Вот почему вы увидите карнизы совершенно своеобразные, не имеющие тенденцию привлекать всеобщее внимание.

У нас появились в последнее время некоторые модные приемы в композиции, которые иногда захватывают [...] наших проектировщиков. В частности, в качестве приема композиции используют живопись Помпеи. Одно время у нас стали делать из помпейской живописи архитектуру. Вы себе представляете, насколько помпейская живопись интересна, красочна и т. д., но это увлечение некоторых лиц — временное, конечно, задело и наших проектировщиков, которые тоже [...] начали увлекаться этой формой композиции [13]. [...]

По существу, нельзя назвать нормальным и правильным, когда из помпейской живописи делают архитектуру, тем более [...] советскую архитектуру. Это увлечение было потому, что основная линия нашего поведения в отношении изыскания новых приемов композиции иссякла, поблекла и утеряла в последнее время свой определенный облик. [...]

Я лично всегда был только творческим работником, никаких иных начал, кроме творческих, в моей работе не было.

И вот на основании затишья в нашей творческой линии [...] начали

искать другие пути и увлекаться даже помпейской живописью, из которой начали делать архитектуру, появилась [даже] критика, говорили, что помпейская живопись — это есть настоящая архитектура. Конечно, это не есть советская архитектура. [...]

[...] Всякая большая эпоха никогда не заимствовала чужие приемы композиции, никогда не строила свое начало в архитектуре на принципах чужой архитектуры. Всегда каждая эпоха рождала свою архитектуру, свои приемы, и наша эпоха, конечно, должна родить свои приемы, свою архитектуру, и в этом направлении надо применять все наши силы [...] несмотря на некоторые неудачи и срывы. [...]

Как мы себе представляем [...] постройку нового города Магнитогорска. Мы начинаем с основных больших приемов, которые присущи нашему времени. Строятся [...] грандиозные вещи, которые дают прежде всего построение массива, и построением этого массива нужно прежде всего владеть. Если мы не владеем построением массива при наших больших строительствах, то, конечно, никакие детали ничего не могут спасти, и они будут только смешны, как они бывают смешны на наших улицах. Так что надо владеть приемами в решении больших задач, и детали не должны походить на те ордера, которыми пользуются все и которые для нас совершенно необязательны и нежелательны. [...]

Но у нас есть настоящая теория при построении архитектурных объектов, и мы этим вопросом очень мало занимаемся. Мы иногда верим авторитету, но очень часто и авторитеты говорят только о своей теории, а не о теории архитектуры вообще, которую они считают возможной применять. Я лично занимался этим вопросом очень много и при руководстве мастерской старался своим работникам изложить свое собственное мнение и понудить их работать в этом направлении, то есть в смысле теоретического изыскания построения архитектурных объектов. [...]

Вы, вероятно, знаете гостиницу «Москва», которая построена невдалеке от Кремля [...] Говорили, что гостиница должна «работать» на Кремль, и потому одна из ее симметричных сторон сделана не такой, как другая. Это совершенно недопустимое положение, ни один человек не может догадаться, что безобразие, которое там сделано [...] есть «работа», архитектурная работа на Кремль. Вот вам гримаса, которая появилась благодаря этим теориям, к которым надо относиться весьма осторожно и серьезно, потому что архитектура уж не такая живописная вещь, как многие себе ее представляют. [...]

И тут то же самое, как и в создании советской архитектуры, нужно ценными крупицами вкладывать, так и в теории композиции

нужно все ценные вещи сейчас же фиксировать, больше об этом говорить и главным образом в наших мастерских, потому что практически никто так близко не стоит к архитектуре, как мастерская. [...]

В данный момент архитектура наша еще не нашла своего настоящего пути. Все в поисках, все в колоссальной работе, в грандиозном [...] горении. Дело не в старых знаменитостях, которые почили на лаврах [...] Наше время — время чрезвычайно серьезных столкновений на творческом пути, и в данный момент, когда у нас [...] из помпейской живописи делают архитектуру, когда у нас архитекторы становятся не архитекторами, а палешанами, когда вся архитектура сводится к окраске, когда замечаются потери настоящей действительной архитектуры, — тут организующее начало Союза должно быть весьма большое. [...]

примечания

[1] ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 40—41. Судя по содержанию, рукопись можно датировать временем начавшейся борьбы за новые архитектурные формы, то есть концом 10-х — началом 20-х гг. Публикуется впервые.

[2] ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 66. Публикуется впервые.

[3] Лекция, прочитанная И. А. Голосовым в 1922 г. в Московском архитектурном обществе. Приведены лишь отдельные выдержки из этой лекции, касающиеся построения архитектурной формы. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 69. Полный текст ее опубликован в сб. «Из истории советской архитектуры (1917—1925 гг.). Документы и материалы», М., Изд-во Академии наук СССР, 1963, стр. 26—31.

[4] ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 69, лл. 1—19. Это одна из лекций, прочитанных И. А. Голосовым в 20-е гг., в пору обострившейся борьбы за новые формы в архитектуре. Рукопись публикуется впервые.

[5] ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 14—19. Рукопись не датирована, но, судя по содержанию, она относится ко времени пребывания И. А. Голосова во Вхутемасе и представляет собой текст одной из его лекций об архитектуре. Публикуется впервые.

[6] ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 5—13. Рукопись не датирована, но, по-видимому, представляет собой черновой набросок одной из лекций об архитектуре, прочитанной молодежи во Вхутемасе в 20-е гг. Публикуется впервые.

[7] Примененный здесь термин «архитектура» по отношению к постройкам животных надо понимать, конечно, условно.

[8] Статья была напечатана в журнале «Архитектура СССР», 1933, № 1, стр. 23—25.

[9] Статья опубликована в журнале «Архитектура СССР», 1934, № 5.

[10] Это небольшой черновой набросок его размышлений по поводу формализма в архитектуре, особенно активно дискутируемый в 30-е гг. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 1—4. Публикуется впервые.

[11] Статья написана по поводу критики проекта здания ТАСС в Москве, разработанного И. А. Голосовым в 1934 г. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 75, лл. 21—39. Публикуется впервые.

[12] Из стенограммы общего собрания сотрудников коллектива III архитектурно-планировочной мастерской. Творческий отчет о работе мастерской профессора И. А. Голосова 21 июня 1940 г. ЦГАЛИ СССР, ф. 1979, оп. 1, д. 35, лл. 1—20. Публикуется впервые.

[13] Характерно в этом отношении здание ВЦСПС на Калужском шоссе в Москве, построенное в 1939 г. арх. А. Власовым.

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ САМОЙЛОВ

(1883—1953)

А. В. Самойлов — крупный советский зодчий, ученый и педагог, один из активных участников и инициаторов разработки важнейших новых тем советской архитектуры, таких, как планировка и комплексная застройка рабочих поселков, стандартизация и типизация жилищного строительства и рационализация и эстетика промышленного строительства.

А. В. Самойлов начал работать как архитектор-проектировщик студентом второго курса Института гражданских инженеров в 1902 году, будучи помощником у видных архитекторов Петербурга и участвуя в архитектурных конкурсах. Ко времени окончания института в 1914 году (занятия были прерваны в 1905 г. на несколько лет) он выполнил большое число проектов разных зданий, мебели и художественной утвари, в которых проявилась его богатая художественная фантазия. К этому же времени он получил около двадцати премий на архитектурных конкурсах (в большинстве первых). Некоторые проекты, например клуб в Ростове-на-Дону (первая премия, 1903 г.) и летний театр в Ташкенте (первая премия, 1909 г.), — были осуществлены. В годы

первой мировой войны Самойлов, мобилизованный после окончания института на военный завод, проектировал и строил промышленные предприятия в Петербурге и Изюме. Эти работы стали для него хорошей школой реального проектирования, обогатив его пониманием конструктивно-технических и экономических проблем архитектуры.

После Октябрьской революции, уже в 1918 году, А. В. Самойлов с энтузиазмом включился в работу по реконструкции восстанавливаемых в стране промышленных сооружений и проектированию и строительству новых рабочих жилищ и поселков. В 1920 году он получает первую премию на закрытом конкурсе КОМГОСООРа за проект рабочего поселка АМО в Филях. В период 1919—1925 годов он проектирует и строит гражданские сооружения Волго-Донского канала, типовые жилые дома рабочих Октябрьской железной дороги, рабочий поселок в Малой Вишере, водонапорную башню в Кашире, осуществляет крупные работы по реконструкции Пермского завода в Мотовилихе и заводов в Саратове и Брянске. Уже в этих первых его проектах и постройках продуманность технологических требований и высокая экономичность планировочных и конструктивных решений, как правило, совмещались с заботой о создании оптимальных (в соответствии с возможностями тех лет) условий труда, быта и отдыха рабочих, причем оптимальных не только в функциональном, но и в эстетическом аспекте архитектуры.

С 1923 года Анатолий Васильевич активно участвует в создании государственных проектных организаций промышленного проектирования, выступает с докладами о значении архитектуры в промышленном строительстве, добивается включения курса промышленной архитектуры

в учебные планы архитектурных и строительных институтов. В конце 20-х и в начале 30-х годов Самойлов строит еще ряд крупных промышленных и инженерных сооружений (среди которых следует отметить городскую электростанцию в Орле и новые крупные цехи Коломенского завода со сборными железобетонными конструкциями), а с 1935 года и до начала Отечественной войны возглавляет архитектурную мастерскую Наркомата легкой и текстильной промышленности, где проектирует и руководит проектированием текстильных комбинатов с жилыми поселками для Тбилиси, Ташкента, Барнаула, Вологды, Кексгольма и других городов СССР.

А. В. Самойлов отдал много творческих сил разработке методологии типового проектирования. Уже с 1924 года он одним из первых среди архитекторов СССР начал вести углубленную работу по типизации и стандартизации жилищного строительства. Работая в период с 1924 по 1932 год в бюро нормирования Госплана СССР, в Институте норм и стандартов ВСНХ и в других научно-исследовательских и планирующих организациях, он последовательно проводил идею стандартизации элементов на основе предварительной унификации общих схем и габаритов сооружений. Выполненные им или под его руководством каталоги строительных изделий и типовые проекты малоэтажных жилых домов для массового строительства, изданные Госпланом СССР в виде альбомов и ГОСТов, были широко использованы в жилищном строительстве 30-х и 40-х годов.

Широким практическим поприщем для внедрения в жизнь принципов типизации и стандартизации строительства стала для Анатолия Васильевича работа над проектированием и строительством рабочих районов Баку и поселков Азнефти в бакинских

пригородах. Построенный А. В. Самойловым в 1925—1928 годах новый жилой район Баку — поселок имени Шаумяна (бывш. Арменикенд) — один из первых в Советском Союзе примеров комплексной застройки значительной территории, осуществленной на основе вариантного сочетания в структуре жилых блоков нескольких (разработанных для данного района) типов жилых секций, а также широкого применения стандартных строительных элементов. Удобная функциональная планировка малометражных квартир, учитывающая особенности южного климата, и высокая экономичность строительства (применены облегченные стандартные конструкции и местные строительные материалы) получили широкое признание и обусловили многократное повторение типовых жилых ячеек и блоков в застройке также и некоторых других районов Баку.

Художественная выразительность нового жилого района достигнута путем ритмического чередования и повторения простых архитектурных форм, гармоничного сочетания нескольких типов зданий и умелого включения новой застройки в природную среду — здания размещались одно над другим уступами на склонах холмистой территории.

Умение сочетать в жилищном строительстве комфорт и уют с высокой экономичностью и внешней привлекательностью сооружений отличает также построенные А. В. Самойловым одноэтажные коттеджи в бакинском поселке имени Степана Разина (1925—1927) и многоквартирные дома жилищного кооператива «Научные работники» в Москве, на улицах Дмитриевского и Сивцев Вражек (1928—1930).

Уделяя много внимания решению функциональных, технико-экономических и эстетических задач промышленного и жилищ-

ного строительства, А. В. Самойлов придает большое значение и проблемам художественного образа сооружений. Так, если характерными чертами проектируемых им жилых зданий является скромность, простота, приветливость и жизнерадостность облика, то в образах общественных зданий он стремится выразить их общественную и социальную значимость, эстетические идеалы эпохи. Среди его проектов и построек общественного назначения представляют значительный интерес конкурсные проекты дома Центросоюза (1928 и 1929), выделяющиеся мастерством в сочетании простых и лаконичных архитектурных объемов, конкурсный проект Дворца техники в Москве, в котором сооружение было трактовано как парадный, широко раскрытый к Москве-реке общественный ансамбль (1934) и особенно здание Института курортологии, построенное в Москве на проспекте Калинина в 1929—1933 годах. В настоящее время оно все еще полностью удовлетворяет требованиям современных клиницистов и гигиенистов, предъявляемых ими к планировке, оборудованию и взаимосвязи палатных секций, лабораторий, пищеблока и других помещений стационара и амбулатории. Большое значение для раскрытия творческого кредо зодчего имеет здание санатория «Наука» в Сочи (1935—1951 гг. ныне гостиница «Интурист»). В компактном бескоридорном плане этого сооружения (характерного наличием изолированных жилых ячеек с самостоятельными входами), в органичном включении природы в его объемно-пространственную композицию и в общем оптимистическом облике сооружения нашли реализацию творческие идеи А. В. Самойлова, относящиеся к проектированию советских здравниц.

В годы Великой Отечественной войны А. В. Самойлов работал в НИИ архитектуры

общественных зданий Академии архитектуры СССР над проектированием сооружений, связанных с военной тематикой, — домов инвалидов Отечественной войны и Суворовских училищ, а также над составлением основных положений по их проектированию. В этих работах он развивает идею сочетания утилитарных и мемориальных задач, стремится создать в проектируемых зданиях определенную мажорную атмосферу, считая это важным средством психотерапии и воспитания.

Среди ряда научно-исследовательских работ, выполненных А. В. Самойловым в Академии архитектуры СССР, с 1947 года в качестве ее члена-корреспондента, значительный интерес представляют его разделы большого научного труда «Основные положения по проектированию советских здравниц».

Важной отраслью его научной деятельности явились также многочисленные заключения и экспертизы, которые он выполнил в качестве члена научно-технических, ученых и экспертных советов и конкурсных жюри.

За 30 лет преподавания в вузах Ленинграда и Москвы, с 1933 года в качестве профессора, а с 1947 года — доктора архитектуры, А. В. Самойлов воспитал много специалистов — архитекторов и инженеров, привив им любовь к своей профессии и широкое понимание как практических, так и идейно-художественных задач архитектуры.

Гражданская и патриотическая направленность творческих поисков зодчего, характеризующая его практическую, научную и педагогическую работу с 1917 года и до конца жизни, определила значение ряда его работ в истории советской архитектуры (жилой район имени Шаумяна в Баку, жилые поселки Челябинского тракторного за-

вода и Тельбесского завода, водонапорная башня в Кашире, электростанция в Орле, новые цеха и комплексная планировка заводов в Брянске и Мотовилихе, Центральный институт курортологии в Москве, санаторий «Наука» в Сочи). Важным вкладом в развитие советской архитектуры явились работы Самойлова над типизацией и индустриализацией жилищного строительства и над технологическими и эстетическими проблемами архитектуры промышленных сооружений.

В его выступлениях на специальных конференциях, в автобиографических записках, в опубликованных работах и в рукописях, посвященных разработке принципиальных положений по проектированию новых типов советских зданий, архитектурных памятников и др., содержатся прогрессивные мысли и соображения о путях и методах решения важных технических, функциональных и идейно-художественных проблем советской архитектуры, об архитектурном образовании, о задачах типизации жилищного строительства и др.

О ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЯХ И ЗАДАЧАХ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

1939 г.

Искания путей советской архитектуры — реалистической [...] сдержанной по формам и средствам выразительности, отвечающей всем многообразным требованиям, связанным с назначением архитектурных объектов, удовлетворяющей условиям экономики, современному состоянию техники и предназначенной служить Человеку, — были одной из целей моей творческой работы.

[...] Мне кажется, что по мере сил и понимания я не был в отрыве от требований и задач архитектуры, от тех установок и принципов, которые выдвигались на различных этапах развития народного хозяйства нашей страны. Ошибаясь, увлекаясь в определенные периоды, как и многие, я не считаю безошибочным понимание этих задач и теперь. В повседневной работе я продолжаю совершенствовать реше-

1949 г.

ния и приближаться к поставленной цели, проверяя себя и критически относясь к пройденному пути [1]. [...]

[...] Основной задачей архитектора-зодчего считаю: создание сооружений или комплексов сооружений, наиболее полно удовлетворяющих своему назначению; важнейшей целью — заботу об удобствах человека и коллективов, об облегчении труда, о создании гигиенических условий и комфорта и об удовлетворении культурных и эстетических потребностей современников.

[...] Жизнеутверждающая советская архитектура должна нести потомству в века живые свидетельства героической эпохи становления социализма и коммунизма. Вместе с тем на базе народного национального искусства и достижений современной техники, бережно воспринимая национальные оттенки исторического наследия, она призвана укреплять в современниках патриотическое сознание своей исторической и политической роли и мирового значения [2].

О ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ. 1939 г.

[...] Моя работа со студентами, если они проявляют интерес к теме и внимание к осваиваемой дисциплине, доставляет мне громадное удовлетворение; я никогда не ограничиваюсь формальными обязательствами или рамками данного вопроса. Я считаю себя обязанным расширить кругозор студента, вызывая его на творческие инициативные предложения, на преодоление косных и трафаретных решений, одновременно ставя его в условия реальности, напоминая о необходимости учитывать народно-хозяйственную политику страны. Не канонизируя нормативы, я требую от студентов дисциплины в соблюдении и учете технических и экономических факторов, но предостерегаю от рабства и слепой зависимости от техники. Техника предназначена для человека, и человек ею управляет.

[...] Реализм в архитектуре, умение скупыми, сдержанными средствами выразить идейное и функциональное назначение здания, создать художественный образ, трактовать сооружение как элемент градостроительного комплекса, как синтез техники, экономики, художественной идеи и функционального предназначения, — вот вкратце те принципы советской архитектуры, которые я пытаюсь внедрить в понимание и сознание молодежи — нашей смены, нашей советской интеллигенции [3]. [...]

О ПРОМЫШЛЕННОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ

1925 г.

[...] Существующие фабричные предприятия являют собой прямо катастрофическую картину. Типы сооружений, в большинстве случаев конструктивно устаревшие, необходимые бытовые помещения в них отсутствуют. Многие постройки — задуманные сначала как временные, а затем сохраненные, — загромождают дворы. Причины, создавшие эту картину, — бытовые, экономические и социальные. Эти промышленные предприятия формировались и достраивались во времена, когда предприниматели не были заинтересованы в их упорядочении.

Гораздо проще было добиться снижения себестоимости путем обесценивания рабочих рук, злоупотребления трудом и бесконтрольного использования естественных богатств страны.

[...] Нельзя не коснуться роли заводских архитекторов в прежнее время, да и, пожалуй, еще сейчас. Нужно сказать, что до сих пор, не говоря о счастливых исключениях, промышленного архитектора не было, а был «автомат», которому начальник производства задавал желательное очертание строения. Заводскому архитектору оставалось только выдержать чертеж. При таком положении он не был заинтересован в получении заказов на промышленное проектирование, да и не был к нему подготовлен профессионально. [...]

В неудовлетворительности такого положения повинна и высшая техническая школа, так как она не готовила соответствующих специалистов и вообще мало интересовалась промстроительством.

Теперь, так как объективных препятствий уже не осталось, нужно только проявить организованное волевое желание, чтобы поставить это дело на правильный путь. Мы уже видим, что принимаются меры к регулированию застройки населенных мест: осуществляется планировка городов, вырабатываются нормы. [...]

Необходимо своевременно подготовиться и к строительству промпредприятий, особенно имея в виду расширение производства, о котором говорилось на последних партийных конференциях. Необходимо немедленно и срочно принять меры по рационализации промстроительства, в первую очередь произвести обследование предприятий, каждая новая строительная работа на заводе или фабрике, а тем более сооружение нового промышленного предприятия должны быть обоснованы технически и экономически соответственными проектами, предусматривающими планомерную застройку участка данного предприятия с учетом соображений о районной увязке. Разумеется, учреждения, на которые возложено общее регулирование

строительством и промышленностью, должны издать соответствующие правила и нормы, а административные органы — проследить за их выполнением. Известную инициативу в разработке новых положений по промышленному проектированию могут проявить профсоюзы, технико-научные и общественные организации и втузы. Необходимо также выработать систему ассигнования кредитов на строительство, предусматривающую обязательность обоснования очередных работ соответствующими перспективными проектами на планировку или перепланировку данного промпредприятия [4]. [...]

1941 г.

[...] Важнейшая область, в которой активно участвуют московские архитекторы, — это промышленное строительство [...] Вопросы творческой практики промышленных организаций стоят чрезвычайно остро. Мы еще не нашли архитектурный образ советской фабрики [...] В этой отрасли архитектурной практики все еще подчас наблюдается формализм, подмена разумной экономичности деляческим упрощенчеством, архитектурные излишества, косность в применении отформованных деталей, ставка на отсталую технику и пр. [5]. [...]

О ТИПИЗАЦИИ И СТАНДАРТИЗАЦИИ СТРОИТЕЛЬСТВА. 1939 г.

[...] Новые задачи по типизации и стандартизации возникли в значительном объеме при строительстве жилых домов поселков Азнефти, а также на жилстроительстве Арменикенда в Баку, где они были разрешены задолго до последующей популяризации. Ряд эффективных предложений по облегчению и стандартизации строительных элементов удалось успешно проверить на опыте их реального, массового применения.

[...] В последующей работе я считал необходимой задачей внедрять принципы стандартизации в массовую практику проектирования и строительства, несмотря на неблагоприятное отношение очередных директоров к поставленным задачам, приведшее к ликвидации Института норм и стандартов. Все же удалось разработать значительное количество утвержденных к строительству типовых проектов, стандартов и норм, которыми пользуются еще и до сего времени. И только последний год Наркомат по строительству (организации которого так долго добивались) на основе постановления СНК СССР от 26.II-38 года, занялся изданием стандартов и норм для различных отраслей строительства. Следует отметить, что только теперь до архитектурной общественности дошло сознание важности

и обязательности работы в данной области и только теперь до этих вопросов снизошли корифеи и рядовые работники нашей архитектуры. В то же время работа в области нормирования, стандартизации и типизации должна носить исследовательский, научный характер: изучение опыта применения различных конструктивных приемов, анализ эффективности тех и иных технических решений в различных условиях, выводы, предложения [...] Эта научная работа требует знаний, опыта и умения синтезировать различные данные и делать обобщающие выводы, а также фиксировать и систематизировать эти выводы в соответствующих технических документах[6]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРЕ СОВЕТСКИХ ЗДРАВНИЦ

1948 г.

[...] Архитектурный образ советских санаториев и домов отдыха должен быть выражен в формах, вызывающих бодрые, жизнеутверждающие эмоции, повышающие способность организма преодолевать недуги и усталость. Все особенности, обусловленные спецификой профиля санатория, используются для обогащения и индивидуализации архитектурной композиции[7]. [...]

1949 г.

[...] Архитектурная композиция санаторного комплекса, в который входят все сооружения и помещения жилой группы, лечебной части, группы питания, культурного обслуживания, администрации, а также парк, должна быть подчинена «производственным» требованиям, диктуемым условиями рациональной организации процессов лечения и отдыха. Ответственной задачей, стоящей при проектировании санаториев, является создание на всей территории здравницы благоприятной для оздоровительного процесса эстетической обстановки.

[...] Находясь в санатории и обладая свободным досугом, человек особенно внимательно относится к архитектурному окружению, начиная от общей композиции здания или ансамбля и кончая деталями внутренней отделки помещений или малых форм садовой архитектуры.

[...] Все оборудование санатория не должно напоминать лечебного учреждения (кроме помещений лечебной группы). [...]

Важнейшее значение в композиции санаторного комплекса и в создании в здравнице благоприятной гигиенической и эстетической среды имеют природные факторы и окружающий ландшафт,

который при соответствующем включении в него санаторного комплекса (как показывают лучшие образцы советских здравниц) является сильнейшим средством выразительности и красоты архитектурного ансамбля. Природные факторы могут быть использованы в композиции санатория путем выбора соответствующей ориентации здания, обеспечивания жилых комнат индивидуальными балконами или лоджиями (для отдыха больных на свежем воздухе и защиты комнат от избыточной солнечной радиации), сооружением специальных веранд для проведения климатотерапевтических процедур под наблюдением медицинского персонала и т. д.

[...] В архитектуре санатория, как в планировке его сооружений, так и во внешнем облике, должны найти правильное выражение и место его общественные и индивидуальные функции. Причем открытая и парадная архитектура помещений общего пользования (киноконцертных залов, столовых, общих холлов, веранд и галерей) может создать выразительные контрастные компоненты по отношению к более интимно и скромно трактованным жилым секциям или индивидуальным жилым ячейкам. Однако главная «тема» художественного образа советской здравницы должна определяться его гуманистическим характером и почетным социальным назначением: обеспечить советскому человеку лучшие условия для лечения, отдыха и восстановления трудоспособности и здоровья[8]. [...]

О ДОМАХ ИНВАЛИДОВ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. 1943 г.

[...] Под общим наименованием «Дома инвалидов О. В.» понимается группа отдельных сооружений и их комплексов с жилыми, культурно-бытовыми и лечебными помещениями и с производственными комбинатами или мастерскими. В назначение Дома инвалидов входит: широкое культурно-бытовое обслуживание, стационарное лечение хроников и всемерное вовлечение инвалидов войны в трудовые процессы с постепенным возвращением их к общественно-полезному труду и к полноценной общественной жизни.

[...] Одним из основных элементов комплекса сооружений данной группы является общежитие, жилище для инвалидов с той спецификой, которую необходимо учесть при организации всего цикла бытовых процессов, предвидя различные формы и характер инвалидности и различия в образовании и профессиях. Виды жилищ могут решаться и как общежития и как поселки-городки различных масштабов по численности. Так как некоторые группы инвалидов будут нуждаться в постоянном врачебном надзоре и уходе, то для них потребуется вид сооружения, близкий к стационару, с необходимым

составом специальных помещений для врачебных процедур. Некоторые сооружения должны рассматриваться как преимущественно учебные, с интернатом-общежитием и рассчитываться на сменный состав.

[...] Все сооружения по обслуживанию инвалидов Отечественной войны ни по своей планировочной структуре, ни по архитектуре интерьеров не должны носить казенного, казарменного или специфически больнично-лечебного характера, чтобы не вносить сюда элемента принудительности, изолированности, психологической замкнутости.

[...] Расположение Домов инвалидов должно тяготеть к периферии населенных мест, к сельскохозяйственным районам, причем характер задач (включение инвалидов в трудовые процессы) выдвигает условие выбора территории, пригодной по своим размерам и природным свойствам для организации подсобного хозяйства [...] Важными факторами выбора территории являются также живописные эстетические качества природного ландшафта и климатические особенности местности, так как трудно переоценить санитарно-гигиеническое и психотерапевтическое значение этих природных факторов в проведении лечения инвалидов войны, и особенно с нарушением функций нервной системы.

[...] В соответствии со значимостью государственной народной заботы об инвалидах Великой Отечественной войны — к архитектуре сооружений, предназначенных для их проживания, лечения, трудовой и общественной жизни (хотя бы и на ограниченный отрезок времени, так как часть инвалидов, подготовленная к труду, может вернуться к нормальной жизни), предъявляются особенно высокие требования как в отношении полноты состава помещений — жилого, лечебного, культурно-бытового и производственного назначения и их современного и рационального технического оборудования, — так и в отношении объемно-пространственной системы их функциональной и эстетической организации.

[...] По тому, как сумеем мы реализовать наш долг перед нашими защитниками — героями, принесшими свое здоровье Родине, — будут судить в истории и в веках о нашей культуре и сознательности.

Почетное значение Домов инвалидов может быть еще более поднято приданием им характера памятников Великой Отечественной войны с использованием в системе средств их образной выразительности — темы прославления героев народной войны.

[...] В отдельных случаях сооружения могут иметь дополнительное идейное назначение — прославление исторического сражения, связанного с данной местностью. В комплекс Дома инвалидов могут

быть включены помещения музейного характера, предназначенные для хранения реликвий воинских частей.

Таким образом, строительство Домов инвалидов Великой Отечественной войны наряду с сооружением памятников исключительно мемориального назначения может стать актуальной формой создания памятников Отечественной войны, исторических памятников славы нашего народа [9]. [...]

О ПРОЕКТИРОВАНИИ СУВОРОВСКИХ ВОЕННЫХ УЧИЛИЩ

1944—1945 гг.

По «Положению о Суворовских военных училищах», они комплектуются «сыновьями воинов Красной Армии и партизан Отечественной войны, а также сыновьями погибших от руки немецких оккупантов советских партийных работников, рабочих и колхозников».

[...] С. В. У. должны воспитать преданность и любовь к Родине [...] вырастить пламенных патриотов Социалистического Отечества, любящих военное дело и решивших посвятить свою жизнь службе в Красной Армии [...] Отсюда особые, повышенные требования к планировке и объемно-пространственной композиции С. В. У., к созданию в них архитектурной среды, создающей условия для эффективной организации учебных процессов и для физического развития и закалки будущих офицеров Красной Армии.

Важной идейно-художественной задачей проектирования сооружений и принципиальной основой формирования их художественного образа должно стать прославление событий Великой Отечественной войны и подвигов героев этой войны — отцов учащихся. Политическая и воспитательная значимость этой задачи исключительно велика [10]. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРЕ ПАМЯТНИКОВ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. 1943 г.

[...] В жестоких сражениях небывалой силы и напряженности войска Красной Армии совершают чудеса непревзойденного военного мастерства и искусства [...] Восприятие всей грандиозности происходящего, всей героики великих исторических событий вызывает эмоциональные потребности запечатлеть, воспеть, выразить чувства глубочайшей признательности, преклонения. [...]

Творческие средства и формы выражения возникающих эмоций разнообразны, как и виды искусства. [...]

В области архитектуры цели и условия, которым должно удовлетворять мемориальное, монументальное сооружение, имеют свою специфику. Так, если отживание, потеря актуальности в литературном произведении повлечет только передачу его в архив, то монументальное архитектурное сооружение по своей природе рассчитано на весьма длительное существование и в случае утраты актуальности или вызывающей соответствующие его назначению эмоции — образности, не может быть просто устранено. Это налагает особую ответственность в придании таким сооружениям константной стабильности художественного образа и существа содержания — качеств, соответствующих понятию подлинной «монументальности» произведения архитектуры.

[...] Применение острых оригинальных форм может иметь место в быстро амортизируемых объектах техники [...] Нельзя себя обманывать иллюзорной эволюцией стиля на протяжении крайне коротких отрезков времени, в течение нескольких лет, ибо подлинное созревание стиля и свойственных ему художественных форм протекает в длительные сроки. Для отфильтровывания наносного и преходящего нужны века. Противопоставление «масштабу лет» — «масштаба веков» должно быть принято девизом, принципиальной установкой в созидании монументальной архитектуры. Отсюда, естественно, обращение внимания к истокам искусства — к классике, а также к историческим образцам народного национального творчества и культуры нашей многонациональной страны. Народный характер войны, справедливо названной Отечественной, ее герои, ставшие для страны народными, родными, наконец, кровность национальных интересов, органическая связь событий войны с судьбами и историей народов нашей Родины — указывают путь творчества, посвящаемого Отечественной войне. Принятие за источники идей и вдохновения архитектурного творчества — образов и форм народного зодчества страны подкрепляется и обосновывается фактом гибели и утраты многих исторических памятников национальной культуры.

Среди образцов народного зодчества нельзя игнорировать храмы. Их органичные конструктивные схемы, тектоничные структуры и многообразные художественные формы дают богатейший материал для изучения, развития, творческого использования. [...]

Новый культ почитания и прославления памяти событий и героев Отечественной войны [...] создает новое направление народной самодеятельности, новую сферу выражения эстетических идей и запросов народа, способствует повышению его культуры, самобытности и достоинства. [...]

Место предполагаемого сооружения памятника должно влиять на характер его композиции. [...]

Размышляя о «масштабах» памятников, уместно вспомнить о фальконетовском памятнике Петру, достигающем оптимального впечатления при весьма скромном масштабе [...] Умеренность в масштабе должна быть принята как высшая школа самоограничения и отхода от упрощенческого понимания грандиозного и эффектного — как гипертрофированного по своему масштабу, гигантского.

[...] Следует различать оттенки и нюансы идейного содержания монументального здания или памятника. Так, «эллегические» формы и общий минор композиции понятны в мемориальной архитектуре надмогильного памятника героя, памятника, представляющего собой дань индивидуальной памяти и скорби. Однако в своем большинстве памятники имеют назначение не только увековечить память о данном лице, но и подчеркнуть огромное общественное значение этого подвига, придав всему сооружению торжественно-утверждающий характер, скорее в мажорной, чем в минорной тональности. Монументальное сооружение, посвященное успешному сражению, подвигу, тем более должно быть далеко от трагизма и безысходной печали, оно должно быть насыщено пафосом триумфа и проникнуто идеей — поднять народное самосознание, активизировать его волю к победе и к самоутверждению. [...]

Вопрос о приемлемости аллегорий и символики не может быть решен механически. Однако аллегории, хотя бы и доходчивые, должны быть весьма ограничены в применении, так как их изобразительные возможности измеряются лишь короткими сроками.

При конкретизации характера тематики монументальных памятников Отечественной войны следует иметь в виду как сооружения, не имеющие никакого утилитарного назначения, исключительно мемориальные и триумфальные памятники, так и сооружения, сочетающие мемориальность и триумфальность с каким-либо культурно-просветительным или общественным назначением [...] Сочетание в строительстве ряда сооружений монументально-мемориальных и утилитарных задач даст выигрыш не только экономический, но и значительно расширит идейно-художественные функции некоторых общественных построек. Придание монументально-мемориального или триумфального характера магистрали, площади или парку также может существенно обогатить их и выделить в ряду других, более утилитарных по своему содержанию городских ансамблей [11]. [...]

примечания

[1] Из автобиографических записок 1939 г. Личный архив А. В. Самойлова.
[2] Из автобиографических записок 1949 г. Личный архив А. В. Самойлова.
[3] Из автобиографических записок 1939 г. Личный архив А. В. Самойлова.

[4] Из доклада А. В. Самойлова «О планировке и строительстве промышленных предприятий» на Всесоюзной конференции по вопросам жилищного и промышленного строительства, созванной Госпланом СССР в 1925 г. в Москве. Труды конференции опубликованы в кн. «Вопросы современного жилищного и промышленного строительства», М., изд-во «Плановое хозяйство», 1926.

[5] Из выступления А. В. Самойлова на III конференции Союза советских архитекторов (Союз советских архитекторов. Московское отделение. Материалы конференции. Москва, 20 июня 1941 г., № 2, прения по докладам).

[6] Из автобиографических записок 1939 г. Личный архив А. В. Самойлова.

[7] Из кн.: А. В. Самойлов, Санатории и дома отдыха, М., 1948.

[8] Из авторских разделов А. В. Самойлова в рукописи «Основные положения по проектированию советских здравниц (Пособие по проектированию санаториев и домов отдыха)», подготовленной под его руководством в НИИОЗ Академии архитектуры СССР в 1949 г. (Центральный научно-технический архив бывш. Академии строительства и архитектуры Госстроя СССР, ф. 4, оп. 1, д. 133). Рукопись, доработанная после смерти А. В. Самойлова авторским коллективом НИИОЗ, была положена в основу кн.: «Санатории и дома отдыха. Пособие по проектированию», М., Госстройиздат, 1962.

[9] Из рукописи А. В. Самойлова «Дома инвалидов Отечественной войны», подготовленной им в НИИОЗ Академии архитектуры СССР в 1943 г. (Центральный научно-технический архив бывш. Академии строительства и архитектуры Госстроя СССР, ф. 4, д. 46).

[10] Из авторских разделов А. В. Самойлова в рукописи «Основные положения по проектированию Суворовских училищ», подготовленной под его руководством в НИИОЗ Академии архитектуры СССР в 1944—1945 гг. (Центральный научно-технический архив бывш. Академии строительства и архитектуры Госстроя СССР, ф. 4, оп. 1, д. 65).

[11] Из рукописи А. В. Самойлова «Об архитектуре памятников Отечественной войны». Июль — август 1943 г. Личный архив А. В. Самойлова.

АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ ОЛЬ

(1883—1958)

Андрей Андреевич Оль родился в Петербурге в семье служащего. Его детство прошло в среде, близкой к искусству: мать его была дочерью академика живописи И. А. Гоха, родственные отношения связывали семью Оль с семьей профессора батальной живописи Академии художеств А. И. Шарлеманя.

В 1901 году Андрей Оль окончил Реальное училище. И с 1901 по 1910 год учился в Институте гражданских инженеров. Удлиненный срок обучения в то время был обычным явлением — студенты часто работали десятниками на постройках, а на старших курсах — помощниками крупных архитекторов.

В 1905—1906 годах Оль работал в мастерской известных архитекторов А. Линдгрена и Э. Сааринена в Гельсингфорсе, в 1906—1907 годах—у Ф. И. Лидваля.

Творчество этих мастеров оказало большое влияние на формирование архитектурного кредо молодого архитектора. В работах финских зодчих он ценил связь с национальным «крестьянским» искусством, а произведения Ф. И. Лидваля служили постоянным эталоном «корректного модерна»,

хорошего вкуса и большой культуры архитектурной детали.

В 1907 году Оль создает первое самостоятельное произведение — деревянный загородный дом писателя Леонида Андреева на Карельском перешейке, в Райволе. Все интерьеры здания и мебель были полностью выполнены по чертежам и рисункам А. Оля. В 1909 году он строит небольшой деревянный жилой дом доктора Никольского в Усикирке. В этом же году Оль защищает дипломную работу — проекты художественного музея для провинциального города и монастырского собора для южной полосы России.

После окончания Института и вплоть до мобилизации в действующую армию в 1916 году А. А. Оль много и успешно работает. В течение пяти-шести лет по его проектам строятся: многоквартирный дом на Аптекарском проспекте в Петербурге, особняки в Петербурге — В. А. Плансона на Каменном Острове и Т. В. Белозерского на Б. Дворянской ул. (ныне ул. Куйбышева), особняк Кирхнера на берегу реки Плюссы, дача в Левашове, Торговый дом Липина в Мучном пер. в Петербурге.

А. А. Оль активно участвует в конкурсах на проектирование общественных зданий. Его проекты здания Музея русского Севера им. М. В. Ломоносова в Архангельске и здания Городского общества взаимного кредита в Оренбурге удостаиваются первой премии.

В эти годы, 1910—1916, А. А. Оль обращается главным образом к русскому архитектурному наследию — петровскому барокко и классицизму. Традиции петербургской школы проявляются в его творчестве очень индивидуально — лирично, с большим художественным тактом и любовным отношением к детали. В некоторых работах Оль отдает дань модерну, который привлекает

его свободным подходом к решению объема здания и смелым использованием новых материалов.

После домобилизации в 1920 году из рядов Красной Армии А. А. Оль возвращается в Петроград и сразу же включается в архитектурно-строительную жизнь города. В течение первых семи лет по его проектам были построены: здание 5-й ГЭС, 4-я и 5-я подстанции Волховской ГЭС, пассажирская пристань Доброфлота на Неве, пакгауз и здание холодильника в ленинградском Торговом порту, клуб моряков в порту. В 1930 году А. А. Оль создал проект театра в Бобруйске.

Считая участие в конкурсах одним из видов повышения мастерства и становления архитектурного эстетического мировоззрения, А. А. Оль в эти же годы выполняет ряд конкурсных проектов. Из них крупнейшими были: Дворец Труда в Москве (вместе с Н. Е. Лансере, поощрительная премия, 1923), Сельскохозяйственная выставка (1923), Центросоюз (1928), Дом Советов в Улан-Удэ (1-я премия, 1928, осуществлен).

В 1930 году А. А. Оль вместе с архитекторами А. И. Гегелло и Н. А. Троцким спроектировал и руководил строительством крупного административного здания в Ленинграде на Литейном проспекте (строительство 1931—1932 гг.).

Еще в начале 20-х годов А. А. Оль разработал проект коллективного дома для 3-й зоны Петербурга. Вновь к этой теме он обращается в 1927 году в связи с творческим соревнованием, организованным журналом «Современная архитектура». В 1929 году по проекту А. А. Оля (совместно со студентами К. Ивановым и А. Ладинским) в Ленинграде на ул. Рубинштейна строится дом-коммуна.

В 1934 году Олю поручается руководство

4-й мастерской Ленпроекта. И с этого времени он активно участвует в развертывающихся работах по социалистической реконструкции Ленинграда. В связи с этим неизмеримо расширяется весь диапазон творческой деятельности зодчего.

А. А. Олю и руководимому им коллективу поручается разработать проект планировки и застройки первых трех кварталов в районе Автова. Авторскими работами мастера являются проект планировки Автова (вместе с С. Е. Бровцевым) и шесть жилых домов.

Трудно переоценить значение этой работы — впервые в стране в таком масштабе комплексно решалась задача не только градостроительного, но и социального плана. Архитектура автовских зданий — с использованием ионического ордера — впоследствии была подвергнута критике самим автором, признавшим, что здесь излишне прямолинейно был реализован призыв к освоению классического наследия.

В этот наиболее плодотворный период (1934—1941) по проектам А. А. Оля в Ленинграде построен ряд жилых домов: в Щемиловке, на Суворовском проспекте, на Малой Охте, комплекс трех жилых домов на Московском проспекте, школы на ул. Салтыкова-Щедрина и на 17-й линии Васильевского острова и др. Для южных курортов Оль разработал проекты санаториев: «Пикет» в Кисловодске (построен, 1937—1950), для Пятигорска и Старого Крыма. Перед войной он закончил проект здания Гидрографического управления в Ленинграде *.

В первые военные месяцы А. А. Оль возглавлял группу, работавшую по маскировке особо важных объектов Ленинграда. В нача-

---

* В этих работах в разное время принимали участие архитекторы Л. П. Гальнбек, Е. И. Холмогоров, С. И. Самарин, В. А. Каменский, В. Ф. Белов, А. А. Лейман, Г. А. Оль, Н. М. Шифрин, А. В. Модзалевский, В. В. Лапкина, Д. И. Тараканов, инж. А. И. Ротенберг.

ле 1942 года Е. А. Левинсон, А. А. Оль и Г. А. Симонов приступили к разработке проекта планировки и застройки жилого квартала в Магнитогорске.

В послевоенные годы (1944—1947) А. А. Олю и руководимому им коллективу мастерской № 8 Ленпроекта * были доверены проектные работы по восстановлению и реконструкции г. Петродворца. Под его руководством были разработаны: генеральный план восстановления и реконструкции города, проект планировки и застройки его центральной части, проект восстановления большого дворца и «Монплезира», проекты жилых домов. В эти же первые послевоенные годы А. А. Оль создает проект восстановления и реконструкции гор. Урицка, проект планировки и застройки жилого квартала малоэтажными домами.

Наряду с активной проектной и строительной деятельностью А. А. Оль с молодых лет и до самой кончины вел педагогическую и научную работу. В 1912—1916 годах он преподавал на политехнических курсах Общества народных университетов. В эти же годы им была написана монография о Ф. И. Лидвале. С 1921 года А. А. Оль — преподаватель Ленинградского института гражданских инженеров (ныне ЛИСИ). Последние десять лет жизни он заведовал кафедрой архитектурного проектирования в этом институте.

На протяжении ряда лет А. А. Оль, как член-корреспондент Академии архитектуры СССР, вел научную работу в Ленинградском ее филиале.

Особой стороной творческой жизни А. А. Оля являлась его любовь к рисунку и акварели. Он никогда не расставался с карандашом, акварели А. А. Оля неоднократ-

---

* Архитекторы В. А. Альванг, М. А. Аронштам, А. А. Байдаликова, Н. А. Зазерский, В. Н. Зотов, Б. А. Кикин и другие.

но экспонировались и заслужили большое признание. До конца жизни он занимался живописью и проектированием. В 1955 году А. А. Оль разрабатывает конкурсный проект здания Пантеона — памятника славы великих людей Советской страны в Москве. Последней творческой работой Андрея Андреевича был осуществленный в натуре проект здания большого студенческого общежития ЛИСИ.

КОЛЛИЗИИ В СОВРЕМЕННОМ АРХИТЕКТУРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ[1].

1922—1923 гг.

[...] Определяющим моментом архитектурного творчества должны быть эстетические нормы, исповедываемые художником и современные данной эпохе.

Они могут и не разделяться большинством, могут быть слишком новы, дерзки или революционны, что ли, — это все равно, но решает вопрос архитектурный образ, эстетически оправданный. Поясню это одним примером: в отношении толщины колонн Парфенона к их высоте выражена некоторая норма чисто эстетического характера. В эпоху, предшествующую Парфенону (например, в Пестумском храме), это отношение было иным (более грузным), все время изменялось и не переставало изменяться и после Парфенона [...] Из этого примера мне ясны два положения:

1. Утонение колонн Парфенона в сравнении с Пестумскими колоннами обусловилось не успехами техники, а изменениями эстетической нормы.

2. Данные пропорции колонн Парфенона совершенно не отвечали норме технической, то есть они свободно, без ущерба для прочности могли бы быть утонены, и если это не было сделано, то только по тем же мотивам, по которым они не были и утолщены, то есть по мотивам эстетического характера.

Я остановился для примера именно на Парфеноне и именно на колоннах, так как они являются одновременно и тектонической и декоративной (вернее, художественной) частью здания. Этот пример должен быть более убедительным, чем если бы я оперировал чисто декоративной частью какого-нибудь здания, так как в последнем случае могло бы иметь место возражение, что в декоративной части здания эстетический произвол или независимость от конструктивных необходимостей может иметь место. Примеров же, подобных

приведенному, можно привести из области истории архитектуры сколько угодно. [...]

Конструктивно-техническая предпосылка играла лишь предопределяющую роль, ею обусловливались будущие возможности, но [...] не ею направлялось развитие всего образа. Он развивался под воздействием эстетических проблем данного времени, и уже не эстетических возможностей, а эстетических необходимостей, тогда как в конструкции заключалась одна лишь возможность. [...]

За 20 с лишком столетий успехи техники, конечно, поразительны; не говоря уже о том, что сам объем пространства, перекрываемый зодчими, возрос за это время во много раз, количество потребного материала на единицу полезного объема (при максимальных объемах) уменьшилось с 0,47 до 0,058, то есть почти в 10 раз.

Само собой разумеется, что это только подтверждает мысль о предопределении успехами техники конструктивного типа, и в этом ее величайшая и неоспоримая роль. Но на этом ее решающая роль и кончается, тогда как процесс архитектурного творчества еще как бы только начинается, так как только теперь начнутся на выявленном конструктивном типе наслаиваться те дополнения к нему, которые вызываются эстетическими соображениями (вернее, художественным чувством) и которые превратят конструктивный тип в законченный художественно-архитектурный образ.

Я, конечно, подразумеваю под этими наслоениями не декоративные элементы сооружений, а нечто совершенно и органически слитное с конструктивным типом. Замечу, между прочим, что в органических стилях, как, например, в греческой классике до Иктина и Фидия включительно, в эпоху Высокого Возрождения или даже в готике чисто-декоративный элемент почти отсутствует. [...]

Нет, я говорю не о декоративном моменте, а о тех архитектурных элементах, которые, заостряя и завершая «конструктивный тип», всегда имеют архитектоническое значение.

Таковы, например, формы колонн и капителей в византийской архитектуре, устои готических соборов у среднего нефа в виде пучков многих стержней; там же форма и размеры окон и т. п.

На этом как бы заканчивалось создание ядра, что ли, архитектурного произведения и дальнейшее течение творческой мысли шло в направлении чисто эстетически-идейном, так как все, что затем добавлялось к сооружению, сплошь и рядом стояло в полном разрыве и с идеями рационализма и с конструктивной логикой. [...]

Мне кажется, что вот этот-то третий момент в архитектурном творчестве и является наиболее важным или, правильнее сказать, должен быть дороже всего всякому художнику-зодчему, так как здесь архитектор и может и должен быть относительно свободным.

В первом моменте он имеет дело с «данным», с чем-то таким, не от него зависящим, что дает ему ряд «возможностей»; во втором моменте архитектор не только овладевает этими «возможностями», но и творит уже свой образ — и в третьей полосе он донашивает этот образ до окончательного завершения. Здесь для него начинается поле самостоятельного творчества. Но для современного архитектора с этого момента начинается и трагедия, так как он попадает в полосу коллизий [...] на него накладывают свою тяжелую руку и экономика и нелепые рационалистические теории, призывающие к житейски элементарной логике, совершенно забывая, что у искусства есть своя логика. Эти путы архитектор должен разорвать и заявить о своем приоритете на творческую архитектурную мысль.

Позвольте мне только что высказанное пояснить еще одним примером из далекого прошлого. [...]

[...] Если мы подвергнем самому элементарному анализу, например, ряд портиков, начиная с дорических, тяжелого типа, и кончая позднее римскими, то мы увидим, что разрешение этой задачи архитекторы искали в направлении противоположном естественной эволюции техники [...] так, например, при все более утончающейся пропорции колонн, которая, например, у храма Нептуна в Пестуме равна была 4,9 (отношение высоты к ширине), у храма Афайи в Эгине — 6, Парфеноне — 6,25, у греко-ионических и у всех римских дошла до 10 — интервалы между колоннами меняются в противоположном направлении, то есть: в Пестумском храме составляют 2 (отношение высоты к ширине интервалов), в восточном портике Эрехтейона доходят до 3-х, а в римских храмах Антонина и Фаустины и Марса Ультора до 3—5 и 4-х, то есть оказывается, что, несмотря на то, что архитекторы с течением времени располагали все большей технической возможностью раздвигать колонны (как известно, в позднеримскую эпоху архитрав выкладывался даже в виде арочек), они их относительно сдвигали, доводя пропорции интервалов до более вытянутых. Это, конечно, указывает на то, что в данном случае проявлялся закон «эстетической необходимости», которому уступало требование «конструктивной возможности», причем это имело место в наиболее важной для глаза части здания. Конечно, подобные примеры можно найти во всех архитектурных эпохах, а также и в эпоху нашей, русской, классики. [...]

О ТРАДИЦИЯХ И НОВАТОРСТВЕ[2]. 1914 г.

[...] О Петербурге справедливо будет заметить, что в нем всякое художественное направление, развиваясь медленно и упорно, сменяется иным направлением, наследуя от него весь опыт и все его

знания. В Петербурге не бывает и быть не может скачков, внезапных уклонений в сторону, полного разрыва с прошлым и небрежение старыми традициями. [...]

[...] Именно самому Петербургу, этому характерному и властному городу, принадлежит заслуга сохранения художественной чистоты и поддержания общей преемственности в развитии архитектурных форм. Петербург, как никакой другой город, обязывает своим единственным по красоте обликом прошлого, то есть всеми творениями удивительных зодчих [...] обязывает своим характерным колоритом, не позволяющим разбрасываться и подчиняющим волю художника какому-то своему, ему одному присущему ритму. [...]

АРХИТЕКТУРА ЛЕНИНГРАДА[3]. 1944 г.

[...] Что такое модерн? Мы привыкли к определенным явлениям приклеивать определенные ярлыки, беря на веру: модерн — это безвкусица, дрянь, позор, это — темное пятно!

Но модерн был прежде всего протестом против застоявшегося болота, это свежий ветер при открытой форточке. Модерн — это явление прогрессивное. [...]

Модерн с быстротой молнии распространился по всем странам. [...]

Какие же задачи ставил перед собой модерн?

Во-первых, в смысле планировки здания — свободный план. Надо сказать, что модерн не только отрицал всю эклектику, он относился пренебрежительно к самому классическому направлению. Он считал, что не там нужно черпать вдохновение, а надо своим умом доходить до существа.

Он провозгласил свободу плана. Масса здания вытекает из такого плана, получаются новые ингредиенты, новый характер архитектуры. Появилась игра объемов. Масса здания, отдельные членения стали входить в соотношение друг с другом, начали [...] создавать музыкальные соотношения.

Сама трактовка стен, плоскостей, проемов получалась функциональной, не согласно ритму или закономерности, а согласно подчиненности внутреннему содержанию здания. [...]

Но это явление, как отрицание, как не считающееся ни с какими традициями, не имея никакой другой опоры, кроме новых материалов, не имея эстетической опоры, очень скоро пришло в такое состояние, при котором казалось, что все возможно, ничто не запрещено. Совершенный произвол, совершенное игнорирование тектонического смысла, любого направления архитектуры, все это в конце развития модерна в 1904—1905 годах достигло сногсшиба-

тельных размеров. Форма перестала быть тектонической, форма стала «течь» [...] Она «вытекала», «выливалась» одна из другой. В результате получились совершенно незакономерные, нетектонические и неархитектурные формы. Здание перестало быть зданием, а стало походить на какое-то кондитерское изделие. [...]

И, конечно, от такого модерна мог быть только резкий скачок в другую сторону, резкий протест. [...]

Таким резким протестом [...] была статья И. А. Фомина в «Русском искусстве» в 1902 году. Эта статья прозвучала, как манифест, и открыла глаза всем, кто был способен видеть. Можно было ходить десятки лет мимо зданий и в них ничего не видеть, не понимать или называть, как называл их А. К. Толстой, казармами или аракчеевской архитектурой, считать, что классика скучна и увлекаться архитектурным эклектическим «ренессансом» или модерном [...] А эта статья раскрыла всем глаза. Она сыграла решающую роль. Появилось опять увлечение классикой. [...]

Тяга к традиции [...] Снова захотелось почувствовать себя в большой семье. Одиночество испугало. Зашли в тупик с модерном. Не чувствовали хода вперед [...] Прикоснулись к первоисточнику и стали черпать и пить из него. Традиции и изучение первоисточников — вот что казалось основным. Увлечение было настолько велико и настолько — я не боюсь употребить это слово, — настолько детское, что увлекались не только формой архитектуры, но и графикой, акварелью, манерой подачи. [...]

О СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ В ЛЕНИНГРАДСКОМ ИНЖЕНЕРНО-СТРОИТЕЛЬНОМ ИНСТИТУТЕ[4]. 1948 г.

[...] Всякий призыв к реализму плодотворен. Потребность в реалистическом искусстве — признак здоровья страны и нации. Здоровое, сильное государство не может удовлетвориться болезненно-утонченным искусством. Народы такой растущей страны никогда не примут его. Или интеллигенция страны повернется лицом к народу и создаст такое искусство, или она останется вне народа.

Закладывать начало реализма нужно с юных лет. Смолоду надо приучать людей реалистически или, точнее, материалистически мыслить и выявлять в произведениях искусства реалистические начала.

Можно воспитывать молодежь на произведениях Пшибышевского, Эдгара По, Федора Сологуба и т. д., но можно и на Стендале, и на Флобере, на Пушкине и Толстом. Можно уже с молодых лет воспитывать в человеке сознание того, что в искусстве «КАК» реализуется и формируется только через «ЧТО».

И если это справедливо для литературы и поэзии, для музыки и живописи, то для архитектуры, которая и возникла-то только для того, чтобы удовлетворить какую-то насущную потребность людей, это особенно справедливо. Ведь надо понять, что если во всех родах искусства каждое произведение что-то изображает, то ведь в архитектуре произведения ее не изображают, скажем, жилой дом, а есть на самом деле жилой дом. Не изображают театр, а есть в действительности театр. [...]

примечания

[1] Черновая рукопись. Архив Н. М. Оль.
[2] Отрывок из монографии А. А. Оля «Ф. Лидваль» (Спб., 1914, Товарищество Р. Голике и А. Вильборг).
[3] Выдержки из доклада на заседании творческой секции Ленинградского отделения Союза советских архитекторов 24 ноября 1944 г. Стенограмма (не правленная докладчиком). Архив Н. М. Оль.
[4] Из выступления на собрании в Ленинградском инженерно-строительном институте (ЛИСИ). Государственная Публичная библиотека (ГПБ), ф. 1062, ед. хр. 54.

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ БУНИАТОВ

(1884—1943)

Н. Г. Буниатов — один из ведущих прогрессивных армянских зодчих первой половины XX века, плодотворно сочетавший научно-исследовательскую и педагогическую работу с практической деятельностью. Его творчеству принадлежат исследования и фиксация памятников русского и армянского зодчества, проекты различных гражданских, в большинстве своем осуществленных в натуре зданий, научные труды и статьи. Талантливый зодчий, педагог и организатор, он сыграл важную роль в становлении советской архитектуры Армении 20—30-х годов, в воспитании национальных кадров архитекторов-строителей Армянской ССР.

Николай Гаврилович Буниатов (Буниатян) родился 7 сентября 1884 года (в некоторых документах — 24 августа /5 сентября 1878 г.) в Тбилиси. После завершения среднего образования в Реальном училище Баку он поступил сперва в Одесское художественное училище, а затем, в 1907 году, на архитектурный факультет Санкт-Петербургской Академии художеств, который с успехом окончил в 1914 году со званием архитектора-художника.

Будучи еще студентом, Н. Г. Буниатов, по рекомендации П. П. Покрышкина, В. В. Суслова и А. В. Щусева, был привлечен к работе по изучению памятников древнерусского зодчества. В 1911—1912 годах он был командирован Петербургской археологической комиссией и Академией художеств в Новоладожский уезд, где им было обследовано и обмерено около 15-ти культовых памятников деревянного и каменного зодчества XV—XVII веков. В 1912—1913 годах Н. Г. Буниатов обмерил церковь Архангела Гавриила (Меншиковская башня) в Москве.

Свои обмеры Н. Г. Буниатов, как правило, дополнял красочными акварелями, отражавшими всю гамму тональности строительного материала и колорит природной среды.

Документально-художественная точность обмера, методика его выполнения и техника графической обработки чертежей, получившие в работах Н. Г. Буниатова высокое совершенство и достойно оцененные научной общественностью России, принесли ему известность. Большое значение сыграла также его совместная работа с выдающимися зодчими России этого времени, в частности с А. И. Таманов ым (Таманяном).

В 1914 году Н. Г. Буниатов привлекается академиком Н. Я. Марром к работам по изучению памятников Древней Армении. В течении двух лет он исследует и обмеряет ряд эпохально важных произведений армянского зодчества в Ани и ее окрестностях. К этому периоду относится и изучение им храма огнепоклонников в Сураханах близ Баку.

С 1917 по 1924 год Н. Г. Буниатов работает в Москве, сперва в Управлении Московско-Казанской железной дороги архитектором и производителем работ рабочего поселка на станции Кратово, а с 1922 года — на Первой Всероссийской сельскохо-

зяйственной выставке. Здесь, сотрудничая с главным архитектором выставки И. В. Жолтовским, он выполняет не только обязанности старшего производителя работ на всех постройках, но и строит по своим собственным проектам ряд павильонов, включая и павильон Армянской ССР, выполненный из дерева. В это же время он преподавал в Московском институте гражданских инженеров.

В 1924 году Н. Г. Буниатов приглашается Правительством Армянской ССР на должность главного архитектора Еревана, в которой он проработал свыше 13 лет. Это были годы его наиболее кипучей творческой деятельности, охватившей различные научные и архитектурно-строительные области.

Н. Г. Буниатов многие годы был профессором и заведующим кафедрой архитектуры технического факультета Ереванского государственного университета. Одновременно с обучением студентов архитектурно-строительной деятельности он обращал их внимание на необходимость освоения богатого наследия национального зодчества. По его мнению, стилистические черты архитектурных памятников Армении, гармония их объемно-пространственных форм, взаимосвязь формы и конструкции, особенности строительных материалов и творческие методы народных мастеров имели большое прогрессивное значение для современной архитектуры. Критическое осмысление этих особенностей легло в основу его практической деятельности.

Участие Н. Г. Буниатова в возглавляемых А. И. Таманяном «Обществе изобразительных искусств Армении» и «Археологическом комитете по охране памятников» и постоянный контакт со специалистами различных отраслей искусства благоприятствовали расширению его кругозора и активизации научных изысканий. В эти годы он

систематически обмеряет древние и средневековые сооружения Армении, собирает материал для монографий, посвященных наиболее важным памятникам и различным проблемам истории армянского зодчества. Ему принадлежит исследование армянского языческого храма в Гарни и приоритет составления первого обобщающего труда — «Очерка истории армянской архитектуры», опубликованного в 1950 году, после его смерти.

Будучи главным архитектором Еревана, Н. Г. Буниатову пришлось не только организовывать техническую базу для восстановления разрушений после первой мировой войны, но и закладывать основы социалистического города, его промышленности, жилого фонда и общественных зданий нового типа.

В созданной им при Техническом отделе Горсовета архитектурной мастерской разрабатывались проекты планировок отдельных районов Еревана и населенных мест Армении, жилых и общественных зданий.

По проектам Н. Г. Буниатова построено в Ереване и в других городах и поселениях республики более семидесяти зданий различного назначения, таких, как банк, гостиницы, школьные и лечебные здания, цирк, фабрики и заводы, пожарное депо и др. Однако наряду с такими сооружениями он уделял много внимания жилищному строительству, которое считал основной задачей своей практической деятельности.

Для сооружений Н. Г. Буниатова показательна высокая культура архитектурного мастерства. Воспитанный на произведениях русского классического наследия, он отразил его традиции в первых своих сооружениях в Ереване, например в жилых домах 20-х годов. В здании гостиницы «Ереван» (1926) черты русской классики получили у Н. Г. Буниатова оригинальную, модернизованную интерпретацию.

Имея большой исследовательский опыт древнеармянского зодчества, Н. Г. Буниатов одним из первых в республике стал сочетать традиции русской классики с народными традициями армянских мастеров-каменщиков, художников-резчиков по камню и дереву. Здание Сельскохозяйственного банка в Ереване (1930) — первая попытка автора в этом направлении. И хотя здесь еще имело место своеобразное использование некоторых архитектурных форм национального наследия, тем не менее это здание сыграло положительную роль в изменении направленности развития советской архитектуры Армении конца 20-х — начала 30-х годов.

Большую часть выстроенных Н. Г. Буниатовым сооружений составляют жилые дома, в которых он ищет новый, отвечающий социалистическим требованиям тип южного жилища с галереями, глубокими лоджиями, балконами, с новым решением облика здания, пониманием роли и места жилищной архитектуры в формировании городской застройки. Ему принадлежит инициатива плановой застройки крупных городских кварталов и значительных отрезков улиц.

Для творчества Н. Г. Буниатова характерен поиск интересных композиционных решений, и при сравнении с произведениями других армянских зодчих того времени его сооружения отличаются живописностью силуэта, смелостью и новаторством трактовки образа функционально новых по назначению зданий.

Художественное богатство и технические возможности естественных строительных материалов получали особое звучание в произведениях Н. Г. Буниатова. Он мастерски сочетал различные по цвету и обработке камни со штукатуркой, что придавало легкость или весомость зданию, акцентировало отдельные его части (жилые дома на

пересечении улиц Налбандяна и Туманяна). Поиски новых объемно-композиционных форм, по его мнению, были немыслимы без применения современных искусственных материалов, в особенности железобетона, имевшего большие конструктивные возможности. Творческая работа в этом направлении дала положительные результаты в здании Сельскохозяйственного банка в Ереване, аркада интерьера операционного зала которого выполнена из железобетонных конструкций.

Литературное наследие Н. Г. Буниатова состоит из работ, посвященных общим вопросам и конкретным памятникам древнеармянского искусства и современному строительству. Они не только знакомят с архитектурно-художественными достоинствами изученных Н. Г. Буниатовым исторических памятников, но и с результатами его аналитических исследований о путях развития армянского зодчества и его значения в истории мировой культуры. Ряд статей посвящен древнеармянскому зодчеству и памятнику Гарни. Исследования «Старый Ереван в эпоху господства Ирана», «Национальные формы социалистической архитектуры» и другие остались незаконченными.

Статьи, посвященные современной практике, в основном проблеме перепланировки Еревана и его благоустройству, содержат мнения автора о характере и зависимости градостроительных особенностей от природно-климатических условий, о городских ансамблях, особенностях застройки и др.

С 1939 по 1943 год Н. Г. Буниатов работает в Москве деканом аспирантуры Академии архитектуры СССР, подготавливает одновременно свои научные исследования к публикации.

Приведенные ниже отрывки взяты из разных работ Н. Г. Буниатова. Переводы выполнены О. Х. Халпахчьяном.

ИЗУЧЕНИЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

1936 г.

[...] В архитектурном наследии прошлого немало образцов, заслуживающих самого серьезного изучения.

Памятники Армении, от примитивных сооружений родового строя до высокохудожественных архитектурных произведений армянского средневековья, характеризуют смену различных, но связанных между собой и преемственно развивающихся культур.

Культура и особенно архитектура Армении имеют синтетический характер. Корни ее нисходят к эпохе древнейшей цивилизации Востока и Запада: отсюда ее черты, тождественные с самым древним искусством на Востоке — суммерийским и на Западе — хетто-микенским. Армянская архитектура одновременно имеет ясно выраженные самостоятельные черты. Ее зарождение относится к IV—III тысячелетию до нашего летосчисления.

Богаты и разнообразны по своим основным типам, технике, конструкциям, функциям и социальному содержанию материальные памятники, относящиеся к этому периоду, начиная от самых примитивных мегалитов до сложных архитектурных сооружений. [...]

Обильный материал урарто-халдской эпохи, относящийся к XI—IX векам до н. э., периоду, связанному с образованием государства в южной части Армении, знакомит со строительством городов, крепостей, крупных оросительных каналов, а также дворцов, храмов и др.

Эллинистическая эпоха, как и предыдущая ахеменидская (VI—III в. до н. э.), еще недостаточно освещена наукой и остается «белым пятном» в истории армянской архитектуры.

С III века до нашего летосчисления наблюдается культурный расцвет страны. В эту эпоху создаются новые города и крепости. Наиболее изученными памятниками этой эпохи являются капища (Диракляр, Багаран) и обелиски Талина. Памятники этого периода характеризуют культурно-политическую связь Армении с Римом.

Наиболее значительным памятником I века нашего летосчисления является Гарнийский языческий храм, построенный [...] по римской схеме. [...]

Архитектура феодальной Армении охватывает средние века (период христианства). Древнехристианская армянская архитектура берет начало с IV века (Эчмиадзинский храм построен в 302 г.).

Многочисленные крупные памятники средневековой армянской архитектуры прошли несколько этапов расцвета в V, VII, X, XIII веках. Первый этап характеризуется преимущественно храмами

базиликального типа. Это эпоха тесной связи армянской церкви с сирийской, когда преобладают общехристианские мотивы и конструктивные формы.

Армянские базилики архаического типа IV—VI веков отличаются характерными конструктивными особенностями (сводчатые перекрытия, купола на пилонах и пр.). Великолепным образцом этой эпохи может служить Ереруйская базилика. [...] По своей архитектуре этот памятник нужно отнести к периоду общения Армении с Сирией, откуда проникло в Армению христианство.

VI, VII VIII века характеризуются высоким расцветом архитектуры, когда создаются новые типы и формы. Преобладающие архитектурные типы — крестообразные центральнокупольные храмы, а также круглые в плане (Рипсиме, Звартноц и др.). Ярким образцом этой эпохи является храм в Звартноце [...] величественное трехъярусное сооружение, главную особенность плана которого составляет вписанный в круг крест. Мы встречаем тут очень своеобразный орнамент — разводы с гроздьями винограда и граната, — напоминающий сирийский орнамент. Интересны также рельефные птицы на трехчетвертных колоннах. Капители состоят из двух частей — волюты и плетеной корзины. [...]

Третий архитектурный этап (IX, X, XI вв.) — эпоха политического и культурного возрождения страны при династии Багратидов. Это период крупного строительства. На основе усовершенствования существующей архитектуры зарождаются новые конструктивные формы, новые декоративные мотивы в орнаменте и пластике. [...]

Четвертая эпоха (XII, XIII, XIV вв.) характеризуется развитием городов, ростом городской жизни и гражданского городского строительства (дворец спасаларов в Ани, городские стены в Ани, Санаинский мост и пр.). С развитием ремесел архитектура приобретает народный характер, значительно развиваются декоративные формы архитектуры — богатая резная орнаментация, фресковая живопись и пр., с преобладанием народных мотивов.

Следующие периоды (после монгольского нашествия) оставили мало памятников, большей частью в горных районах.

Лишь в XVII столетии, при Иранской династии, в коренной Армении вновь замечается некоторое оживление строительства, отличающегося в большинстве случаев повторением старых архитектурных форм и мотивов.

В армянских архитектурных конструкциях применяется почти исключительно камень. Рисунок и формы декоративного искусства — сдержанные и равномерно распределенные. Несмотря на множество разнообразных деталей, памятники производят впечатление

строгого единства [...] Все представляется строго логичным и необходимым.

Орнамент, особенно ранней эпохи, поражает исключительным мастерством выполнения [1].

1934 г.

[...] Начало деятельности Тораманяна [2] в Закавказье совпало с тем временем, когда армянская буржуазия была увлечена созданием своего национального архитектурного стиля, понимая под этим понятием подражание формам армянской исторической архитектуры в смысле их модернизации.

В это время на Кавказе появился ряд общественных сооружений и частных домов в так называемом армянском стиле, к пониманию которого подходили, по-видимому, очень примитивно. Фасады современных сооружений стали возводить в древнеармянском стиле, механически перенося мотивы этого зодчества в современную архитектуру, не зная сущности древних форм, не показывая разницы между эпохами (древней и современной) и под влиянием моды безобразно искажая, модернизируя формы армянской исторической архитектуры.

Архитекторы этого времени стремились создать новый армянский стиль, однако для этого они не изучали то богатое наследство, которое оставило зодчество предшествующих эпох. [...]

Всем давно были известны особенности армянского искусства, которое воспринималось как ветвь византийского искусства. Последующее изучение армянского зодчества показало, что параллельно византийскому искусству в Армении существовало и развивалось самостоятельное направление в области архитектуры, на котором сказывалось влияние соседних Сирии и Ирана.

Однако до появления собранных и обнаруженных Тораманяном материалов научный мир был очень мало осведомлен обо всех особенностях развития армянского зодчества. Исследования Тораманяном многих вопросов явилось своеобразным откровением и новостью, они внесли достаточную ясность в изучение армянского зодчества, вновь возбудили к нему интерес. В связи с этим многочисленные существовавшие предположения подверглись пересмотру и получили новое толкование. [...]

В истории армянского зодчества Тораманян создал ряд теорий, как, например, теорию хронологического развития крестовидной формы храмов Армении, происхождение купола и др. [...]

Всегда художественно значимыми и научно поучительными остаются те труды Тораманяна, в которых история армянского

зодчества раннехристианской эпохи показана на фоне всеобщей истории искусства, естественно, правдиво и со всей силой. [...]

Мы имеем по древним памятникам армянского зодчества первую эстетически-описательную и вместе с ней глубоко научную теорию, с помощью которой и методом сравнительного анализа ряда памятников автор старается объяснить присущие этим памятникам черты, еще непонятные нам, современным архитекторам.

Тораманян был первым, кто конкретно осветил общие отличительные черты армянских памятников, несмотря на имеющиеся неизбежные конструктивные различия [3].

[...] Нужно в конце концов сделать армянское искусство достоянием всего мира, иначе нас никто не знает. А между тем наше искусство имеет такие достоинства, что оно может занять одно из первых мест в искусстве народов мира [4].

1936 г.

[...] Творческая самопроверка работников архитектурного фронта [...] показала, что чуждые нам влияния формализма, упрощенчества и эклектики глубоко враждебны идеям социалистической культуры.

Наш путь — это путь социалистического реализма. Овладение наследием исторической архитектуры, с точки зрения ее ценности и значения для решения актуальных задач, стоящих перед советской архитектурой, приобретает сейчас новый смысл и новое значение. Все практические и теоретические искания советской архитектурной мысли, связанные с проблемой критического использования наследия прошлого, сейчас вращаются почти исключительно вокруг вопросов искусства классики.

Реалистичность, логичность и красота, свойственные классическим произведениям зодчества, наиболее отвечают тому представлению о будущем стиле советской архитектуры, который все яснее и яснее вырисовывается в создании наших мастеров и нашей советской общественности.

Говоря о культурном наследии, мы не напрасно останавливаемся на классической эпохе. Именно в классическом искусстве мы имеем наиболее блестящие примеры архитектуры, гармонично отвечающей задачам, поставленным перед нашей эпохой. При глубоком изучении классики невольно приходишь к заключению, что ни один элемент здания тогда не был сделан «зря», здесь все правдиво и обусловлено жизнью.

Другой из существенных черт классической архитектуры является отношение ее к природе, это глубокое понимание архитектором природы.

Подбор материала и цвета, объемное решение задачи, пропорции и постановка здания по отношению к окружающей среде — все это здесь рассматривается как неотъемлемая часть архитектурного ансамбля.

Сейчас взоры всех советских архитекторов устремлены на изумительные памятники прошлого, на то, что считается вдохновителем искусств — на архитектурные памятники Греции и Рима, — справедливо считающиеся непревзойденными образцами архитектуры.

Архитектурное прошлое Армении насчитывает несколько тысячелетий. Оно представлено сотнями крупных художественных композиций, не говоря о нескольких сотнях незарегистрированных памятников и мало кому известных. Они чрезвычайно многообразны. По ним можно изучать замечательные конструктивные приемы, искусное оформление зданий из естественного камня и, что важнее всего, те художественные композиции, которые были тогда созданы.

На этих памятниках материальной культуры мы можем проследить весь эволюционный ход древнего зодчества на протяжении тысячелетий, от памятников Гарни до Звартноца и Ереруйка, от анийских крепостных стен и ворот до произведений мастера-строителя Трдата [5].

Сколько среди них образцов художественного совершенства!

Пока изучена лишь незначительная часть этих памятников, хоть и чрезвычайно ценных и характерных.

Изучение этих памятников говорит о том, что армянская архитектура характеризуется на протяжении очень длительного периода рядом четко отличающихся один от другого стилей.

Армянская архитектура может гордиться изумительными памятниками, начиная от I-го и по XV и XVI век нашей эры [6]. Эти памятники таят в себе большие художественные ценности, изобилуют первоклассными образцами материальной культуры.

Архитектурное наследство должно стать источников внутреннего обогащения советской архитектуры на путях к созданию новых, социалистических архитектурных ценностей.

Армянская архитектура не была чуждой древней эллинской архитектуре. Еще задолго до нашей эры, в эпоху язычества, армяне имели близкое общение с Римом и политически были связаны с ним, и поэтому греко-римская архитектура имела глубокое влияние на последующие эпохи армянского искусства [7].

1937 г.

[...] В дореволюционные годы всякое изучение национальных культур не только не поощрялось, но нередко серьезно преследовалось. Поэтому до революции в представлении архитектора существовал

некий единый «кавказский» стиль; в этом «кавказском» стиле объединялись черты архитектурной культуры всех народов, населявших Закавказье. Специфические особенности каждой из них, база художественных, конструктивных и технических принципов, на которой они складывались, влияния, которым они подвергались на протяжении тысячелетий, — все эти вопросы достаточно глубоко не исследовались.

В наши дни нет никаких препятствий для изучения творчества народов, населяющих Союз. [...]

[...] Однако если изучение архитектуры Армении ведется достаточно последовательно, то прикладное искусство — керамика, художественная обработка металла, ювелирное и ковровое дело, резьба по дереву и т. п. — не находится еще в орбите научного исследования. Между тем армянское прикладное искусство заслуживает тем большего внимания, что сейчас остро стоит проблема интерьера жилых и общественных зданий, борьба за культуру деталей, за качество отделочных работ.

Характерным элементом армянского народного творчества является орнамент [...] особенно [...] в резьбе по камню. Резьба по камню использовалась преимущественно там, где нужно было подчеркнуть конструктивную деталь (в обрамлении дверей, окон, в подчеркивании этажей и т. д.). Мотивы для резных орнаментов заимствовались главным образом из растительного мира и сравнительно редко — из жизни животных. Чем древнее орнамент, тем проще и изящнее его рисунок. В более поздних, в значительной степени стилизованных образцах рисунок часто переходит в геометрические схемы.

Высокого мастерства достигла в Армении и резьба по дереву. Древнейшие дошедшие до нас образцы резьбы по дереву восходят еще к IX—X векам. Мастера украшали резьбой капители, двери, косяки, решетки и деревянные изделия домашнего обихода. [...]

Высокое мастерство форм в орнаментации обнаруживают также и бронзовые и медные изделия [...] Мастерство керамики в Армении [...] должно найти применение как во внешней архитектуре, так и в обработке интерьера.

Колоссальное строительство требует от архитекторов изучения декоративных орнаментальных материалов, в том числе и полузабытой майолики. Отличаясь красотой и долговечностью, майолика представляет большой интерес и для современности.

Для понимания характера армянской народной художественной культуры очень многое может дать знакомство с редчайшими рисунками армянских рукописей и миниатюр [...] Эти красочные народные орнаменты можно использовать и во внутренней архитектуре жилого дома и для отделки бытовых предметов[8]. [...]

О ПЕРЕПЛАНИРОВКЕ И БЛАГОУСТРОЙСТВЕ ЕРЕВАНА

1934 г.

[...] Архитектура Еревана довольно далека от тех художественно-идеологических задач, которые выдвигаются сейчас советской архитектурой.

В общей застройке города в разных местах находятся здания, в которых бессмысленное применение отдельных мотивов различных стилей отчетливо выражает тенденции восстановления эклектизма. Имеются здания, в которых безыдейно повторены плохие примеры декаданса конца XIX века, связанные с вырожденческой буржуазной идеологией эпохи империализма, и, наконец, есть здания, претендующие на выражение проблем формализма и рационализма и как будто бы ориентирующие в будущем на органический стиль. Эти три составные представляют архитектуру Еревана.

В советской архитектуре конструктивизм и функционализм считаются прошедшими этапами. Советская архитектура в поисках нового стиля стремится подчинить органическому синтезу техническую функцию и художественную форму, используя одновременно опыт и наследие прошлых эпох. Не только античное зодчество, но и другие эпохи мировой архитектуры могут дать ценные материалы, которые можно критически использовать в нашей работе[9]. [...]

1935 г.

[...] Вопрос планировки Еревана возбужден давно. Старый город по своей планировочной структуре приближается к типу феодальных городов Азии. До последнего времени город почти не подвергался изменениям.

Характерная черта старого города — отсутствие четко выраженных границ. Расположенные в различных жилых районах крупные общественные и культовые здания являлись связующими звеньями архитектурно-планировочной системы города. [...]

Первоначальный проект перепланировки города составил архитектор А. И. Таманян и утвердил его в Совнаркоме Армении в 1924 году. Первоначальный проект составлен по принципу города-сада. Сторонники этого принципа предполагали расширить город в горизонтальном направлении взамен вертикального направления. Они требовали создать новый идеальный город, в котором сочетались бы техника и природа. Нужно не удалять город от природы, зелени, воздуха, то есть от тех условий, в которых находится село, нужно приблизить природу к городу.

Впоследствии выяснилось, что принятые в первом плане принципы города-сада не соответствуют задачам создания столицы рабоче-крестьянской страны. По этой причине автор в корне изменил проект перепланировки города, положив в основу возрастающие культурно-просветительные и бытовые потребности всех категорий трудящихся.

Важным исправлением планировки явилось укрупнение кварталов и удлинение улиц. В значительной мере увеличены городские площади, бульвары, число и размеры городских парков, расширены пояса зеленых насаждений [...] Необходимо уделить особое внимание архитектурно-художественной стороне проекта и его отдельных частей [...] В каждом отдельном случае своеобразие одного района продиктует для других создание иных, неповторяющихся элементов, которые смогут быть приняты в основу.

Давно назрело положение, что в нашей архитектурной практике необходимо от осуществления отдельных деталей схемы города перейти к строительству крупных комплексов, которые позволят создать целостные архитектурные ансамбли площадей с охватом всех зданий, зелени, воды, освещения, художественного оформления и пр. [...]

При выполнении комплексного проектирования отдельного района города кроме планировочных работ нужно спроектировать также более ответственные с архитектурной точки зрения здания и сооружения, входящие в первоочередное строительство [10]. [...]

1937 г.

[...] Генеральный план предусматривает рациональное распределение территории города [...] Новая система расселения разуплотняет центральные районы города и повышает плотность населения на периферии. [...]

Сохранив в основном сложившуюся по местным топографическим условиям радиально-кольцевую систему улиц, генеральный план дополняет город системой новых улиц, разгружающих центр и устанавливающих прямую связь районов города между собой. Укрупнение кварталов ликвидирует ненужные тупики и сокращает число улиц и переулков. [...]

Создается новая система городских площадей. Единое целое образует система площадей центральной части города [...] В каждом из районных центров организуется площадь, на которой разместятся основные общественные сооружения района.

Рельефы [...] склонов используются для устройства террасных домов коттеджного типа. [...]

Построение городских ансамблей, создание города как единого архитектурного целого — в этом вся целеустремленность архитектурной реконструкции [...] Совершенно очевидно, что только при ансамблевой застройке может быть обеспечена правильная реконструкция города Еревана [...] Первичной архитектурной единицей в городе будет не отдельный жилой дом, а общественное сооружение и квартал — комплекс жилья и культурно-бытового обслуживания.

Ереван реконструируется исключительными темпами [...] Поэтому вопрос об архитектурном взаимопонимании нового и старого составляет актуальную задачу [11]. [...]

СЕЙСМОУСТОЙЧИВОСТЬ ЗДАНИЙ [12]. 1937 г.

[...] Здания, поврежденные землетрясением, представляют собой любопытный объект для научно-технических исследований сейсмических явлений. В этом отношении многие постройки являются своеобразными окаменевшими сейсмограммами. Изучение этих повреждений должно подсказать те строительные приемы, которые дадут наибольшую сейсмоустойчивость зданий.

Несмотря на молодость сейсмологии [...] мы все же обладаем достаточными знаниями не только теоретического, но и практического характера. В этом отношении многое дает соответствующее изучение сохранившихся исторических памятников архитектуры. [...]

Землетрясения показали, что кварталы, расположенные на возвышенностях, со зданиями, построенными на однородных скальных массивах, пострадали сравнительно мало. Напротив, здания, построенные на мягких разнородных грунтах, легче подвергаются перемещениям и деформациям от действия сейсмических ударов.

Кроме того, сохранность домов [...] объясняется не только качеством грунта, но и применением определенных строительных материалов и конструкций.

[...] Повреждения лучше всего показывают те конструктивные недостатки, на которые следует обратить внимание при проектировании антисейсмических построек.

Главным фактором, определяющим степень сложности специальных конструкций для усиления сейсмоустойчивости здания, является этажность.

Наименьшую устойчивость обнаружили продольные стены большого протяжения, не связанные поперечными стенами.

Немаловажное значение имеет также внутренняя планировка зданий. Она должна отвечать требованиям жесткой взаимной перевязи перекрещивающихся стен. Формой плана, обеспечивающей

жесткость основы здания, является конфигурация, приближающаяся к квадрату. Зданий с удлиненной формой плана следует избегать.

Большие здания следует проектировать в виде плана сложных очертаний с выступами, придавая, по возможности, плану Г-образную или П-образную форму и форму кольца и т. п. [...]

примечания

[1] Из статьи «Древнеармянское зодчество». — «Архитектурная газета», 1936, 12 декабря.

[2] *Торос Тораманян* (1864—1934) — архитектор, археолог, исследователь древнеармянского зодчества. Занимался раскопками, обмерами, исследованиями и организацией охраны древнеармянских памятников архитектуры, в основном Ани и Эчмиадзина.

[3] Из статьи «Торос Тораманян». — «Советакан арвест» (Ереван), 1934, № 4 (на армянском языке).

[4] Из рукописного архива Н. Г. Буниатова.

[5] *Трдат* (середина X — начало XI в.) — придворный зодчий анийских царей Багратидов. Автор кафедральных соборов в Аргине (977—988) и в Ани (989—1001), круглой церкви Григория в Ани (1001—1010) и др. Реставрировал купол храма св. Софии в Константинополе (989—992).

[6] Правильнее будет «от I-го по XIV век», так как после этого времени армянское зодчество не имело более высокого уровня развития сравнительно с прошедшим периодом.

[7] Из статьи «Будем изучать архитектурное наследие». — «Коммунист» (Ереван), 1936, 15 мая.

[8] Народное искусство Армении. — «Архитектурная газета», 1937, 18 августа.

[9] Реконструкция Еревана. — «Хорурдаин Айастан» (Ереван), 1934, 15 октября (на армянском языке).

[10] Из статьи «Планировка и архитектурное оформление Еревана». — «Хорурдаин Айастан», 1935, 28 марта (на армянском языке).

[11] Из статьи «Архитектурное лицо нового Еревана». — «Коммунист» (Ереван), 1937, 16 ноября.

[12] Из статьи «Сейсмоустойчивость зданий». — «Архитектурная газета», 1937, 3 марта.

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ НИКОЛЬСКИЙ

(1884—1953)

Александр Сергеевич Никольский родился в Саратове в семье земского врача. В 1902 году окончил 3-е реальное училище в Петербурге. С детства увлекаясь рисованием, Александр Никольский по окончании училища поступил в Институт гражданских инженеров на архитектурное отделение. За дипломную работу — проекты здания библиотеки и церкви (1912) — он был удостоен золотой медали, дававшей право на заграничную командировку. В 1913 году Никольский был в Северной Италии, где изучал памятники византийского зодчества. Результатом командировки явились два труда: «Стилистическая форма и композиция равеннских мозаик» и «Монументальная живопись в архитектуре», а также уникальное собрание выполненных молодым зодчим рисунков и обмеров с натуры архитектурных памятников Равенны, Милана и других городов. Главную часть собрания составили документально точные копии мозаик древних храмов Равенны, исполненных А. С. Никольским в натуральную величину, с точным воспроизведением их цветовой гаммы (хранятся в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухиной).

По возвращении из Италии Никольский работает в качестве помощника профессора архитектуры В. А. Косякова. Принимает участие в проектировании и строительстве Морского собора в Кронштадте, церкви в Лебяжьем, собора в Выборге, театра в Ревеле (Таллине) и жилых домов.

После Великой Октябрьской социалистической революции Никольский включается в работу по восстановлению и реконструкции железнодорожного транспорта, его промышленных и гражданских сооружений. В 1918 году он проектирует Дом культуры для рабочих в поселке под Москвой, в 1921 году участвует в конкурсе на проект здания волостного исполкома.

В 20-х годах А. С. Никольский поступает в Архитектурную мастерскую показательного строительства Комитета государственных сооружений (Комгосоор).

Двадцатые годы — период напряженных творческих поисков зодчего, стимулируемых пафосом революционных преобразований. Никольский пытается осознать теоретические основы архитектуры, выработать новый метод работы: его волнуют проблемы архитектурной формы, ритма, функциональной организации и художественного образа зданий нового типа.

В 1923 году А. С. Никольский создает творческую группу молодежи — первую в Ленинграде архитектурную мастерскую. Здесь разрабатывается ряд экспериментальных проектов: залов общественных собраний на 500 и 1000 мест (1926), кинотеатра и столовой, одноэтажной школы (1928), библиотеки имени В. И. Ленина в Москве (1929) и др.

В 1925 году Никольский приглашается в качестве архитектора в стройком Леноткомхоза. Он принимает активное участие в социалистической реконструкции рабочих окраин Ленинграда. По его проектам

1925—1930 годов осуществляется застройка Тракторной улицы за бывшей Нарвской заставой (в соавторстве с А. И. Гегелло и Г. А. Симоновым), строятся школы на 1000 и 1500 учащихся, бани (в Лесном и в Московско-Нарвском районе), стадионы — «Красный спортинтерн» на Кондратьевском пр. (совместно с Л. М. Хидекелем) и «Красный путиловец» (совместно с К. И. Кашиным), а также клуб рабочих судостроительной верфи. В Тихвине по проекту Никольского построены здания Лесного техникума и студенческих общежитий.

В эти же годы Никольский принимает участие в ряде конкурсов на проектирование промышленных и общественных зданий: хлебозавода в Ленинграде (1926), Главного телеграфа в Москве (1927), здания «Центросоюза» в Москве (1928), жилкомбината на проспекте Газа в Ленинграде (1927), Театра имени МОСПС в Москве (1929), Дворца Советов в Москве (1931), стадиона и Дворца спорта для спортивного общества «Динамо» (1930), проекта расширения Публичной библиотеки в Ленинграде (1928). Никольский разрабатывает ряд заказных проектов: зданий Высшего кооперативного института и студенческих общежитий в Москве, ряда зданий телефонных автоматических станций в Ленинграде.

Являясь сторонником идеи конструктивизма, Никольский входит в 1926—1928 годы в группу ОСА.

В 30-х годах наблюдается спад архитектурной активности зодчего, болезненно переживавшего изменение творческой направленности советской архитектуры. Резко отрицательное отношение к принципам конструктивизма, безоговорочно осужденным в те годы, с одной стороны, и нетерпимость Никольского к ретроспективизму — с другой, долгие годы не позволяли ему принять

активное участие в застройке Ленинграда. Всю свою энергию Никольский сосредоточил на создании проекта крупнейшего в те годы в стране стадиона на Крестовском острове (ныне — стадион имени С. М. Кирова на 100 тыс. зрителей, в соавторстве с К. И. Кашиным и Н. Н. Степановым, 1932—1950) и проекта физкультурного паркового комплекса, входившего в состав Центрального парка культуры и отдыха.

Первая очередь строительства стадиона, вошедшая в строй в 1950 году, отмечена Государственной премией первой степени. К сожалению, это оригинальное сооружение — стадион-холм, органично слившийся с пейзажем парка, — осталось незавершенным. Отсутствие запроектированных башни и венчающей галереи обеднило силуэт не только самого стадиона, но и значительной части «морского фасада» Ленинграда.

В первые месяцы Великой Отечественной войны А. С. Никольский работал над альбомом «Ленинград в дни блокады» и исполнил ряд эскизных проектов: памятников, посвященных обороне города, триумфальных арок для будущей встречи частей победоносной Красной Армии, проект оформления Нарвской площади (1-я премия).

Находясь в 1942—1944 годы в эвакуации в Ярославле, Никольский разрабатывал проекты физкультткомбината для Новопетровска, саманных жилых домов для села, памятника «Отечественная война» и стадиона на 15 000 мест для Ярославля.

По возвращении из эвакуации А. С. Никольский продолжил работу над стадионом имени С. М. Кирова. Кроме того, в послевоенные годы им были созданы проекты планировки Приморского парка Победы на Крестовском острове, стадиона имени Ленина на 25 тыс. мест в Ленинграде, проект планировки колхозного поселка на 40 дворов на Пулковской горе, проект

стадиона Кировского завода на 30 000 мест.

Большое значение в творческой биографии мастера имела его научно-педагогическая и общественная деятельность. В период 1927—1932 годов он возглавляет кафедру архитектурного проектирования Института гражданских инженеров. Вместе с другими преподавателями, ищущими новых путей в архитектуре, А. С. Никольский разрабатывает темы учебных заданий, вызванные новыми потребностями жизни (например, «Памятник революции в Ленинграде» — дипломное задание в 1924 году). В 1933 году Никольский становится профессором архитектурного факультета Всероссийской Академии художеств, а в 1939 году утверждается в ученой степени доктора архитектуры. В том же году А. С. Никольский избирается в действительные члены Академии архитектуры СССР.

Деятельность зодчего получает признание за рубежом — в 1936 году Королевский институт британских архитекторов избирает его почетным членом-корреспондентом.

ЕСТЕСТВЕННОЕ ОСВЕЩЕНИЕ ПОМЕЩЕНИЙ [1]. 1931 г.

Прекрасно, когда проблемы художественного формообразования решаются интуитивно. Но еще лучше, когда внутренние закономерности таких творческих решений удается осмыслить и вывести соответствующие формулы. [...]

Само собою разумеется, что в многоэтажных зданиях для освещения внутренних помещений служат окна в наружных стенах. Если требуется бóльшая освещенность, размеры окон увеличиваются; когда чрезмерное поступление света нежелательно, окна могут быть маленькими. Естественно далее, что в кирпичных или каменных стенах все окна располагаются горизонтальными рядами на одинаковой высоте и через равные интервалы. По привычке горизонтальные ряды окон перенесены и в железобетонное строительство, и здесь они могут принять форму непрерывной горизонтальной ленты. Однако конструктивно кирпичная или каменная стена

существенно отличается от стены с железобетонным каркасом, поскольку первая представляет собою несущий элемент конструкции, в то время как вторая служит лишь ограждающим свето- и термозащитным экраном. И это различие должно быть каким-то образом выражено формальными средствами, даже в тех случаях, когда устаревшие ряды окон нас практически полностью удовлетворяют. Если же нам неясно, как это можно сделать, то следует продумать,

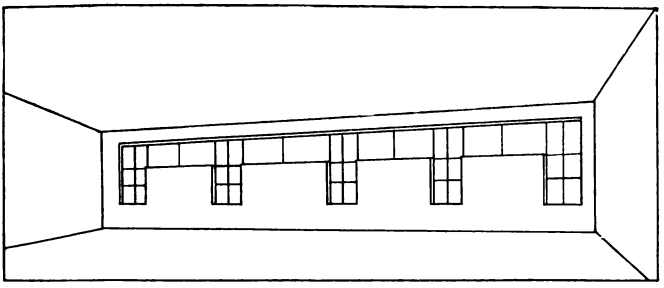


Рис. 1

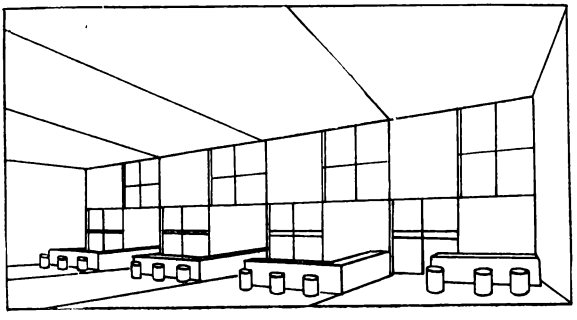


Рис. 2

как мы фактически пользуемся окнами, и затем разместить их точно в соответствии с потребностью.

Окна служат для естественного освещения внутренних помещений и для обозрения. Потребность в освещении в свою очередь может в одних случаях ограничиваться пространством, непосредственно примыкающим к наружной стене, в других — распространяться и на более отдаленные части помещения. Таким образом, для совершенно различных целей нам требуются три рода окон, форма, величина и местоположение которых могут быть математически точно определены... Архитектору, не чувствующему себя связанным ка-

кими-либо «эстетическими» традициями, остается лишь следовать указаниям физики и требованиям жизни. Он поднимает горизонтальную полосу окна возможно ближе к потолку, чтобы обеспечить освещение глубинной части помещения, и в дополнение к этому может разместить несколько отдельных смотровых проемов (рис. 1).

Наиболее рационально расположение окон в шахматном порядке, принятое в моем премированном проекте дома Центросоюза в Москве (рис. 2). При таком расположении окон мебель может быть так расставлена, что все рабочие столы будут хорошо освещены: либо слева окнами в нижней части стены, либо спереди окнами в верхней части стены. В здании Главного почтамта и телеграфа в Ле-

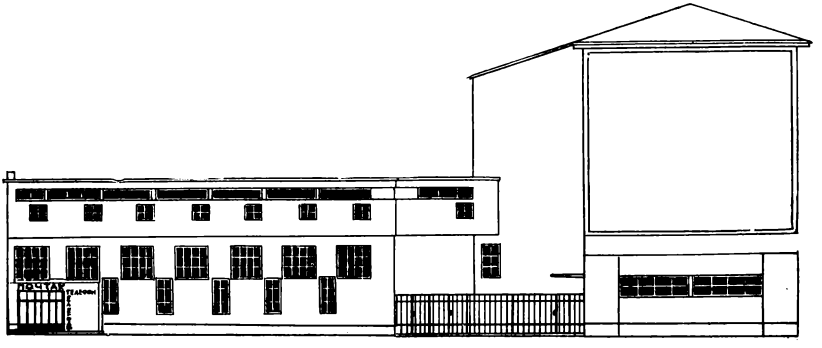


Рис. 3

нинграде, где требовалось осветить зал большой глубины, верхние окна сделаны соответственно более крупными (рис. 3).

Если удастся освободиться от слепого культа горизонтальных рядов окон, то многое можно увидеть в ином аспекте, чем это обычно принято. И тогда может даже встать вопрос, действительно ли повсеместно необходимы окна? Так, в моем проекте Ленинградской Публичной библиотеки для книгохранилища не предусмотрено вовсе никакого естественного света, потому что все существующие библиотечные здания убедили меня в том, что помещения, заставленные книжными стеллажами, никоим образом не могут быть в достаточной мере обеспечены естественным освещением, а для целей проветривания окон, конечно, абсолютно недостаточно. Таким образом удается выгадать свет для читального зала, где он необходим.

Отказался я от окон и в проекте одноэтажной школы для Ленинграда на 1000 учащихся. Ряды спаренных классных помещений отделены друг от друга широкими коридорами, и это позволило интенсивно осветить их верхним светом.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО АРХИТЕКТОРУ ИВАНУ АЛЕКСАНДРОВИЧУ ФОМИНУ [2]. 1929 г.

Иван Александрович!

В период исканий, в период борьбы, переживаемой сейчас на архитектурном фронте, всякая неопределенность, расплывчатость, неясность в постановке вопросов, особенно со стороны лица, имеющего определенное значение в архитектурном мире, недопустима и вредна. Наличие этих обстоятельств в Вашем докладе заставляет меня изложить свои мысли по этому вопросу и указать — при всем уважении к Вам как к мастеру — на полное свое несогласие с Вашей постановкой вопроса о будущем архитектуры. [...]

[...] Ваша искренне наивная уверенность в панацее классики, излечивающей от всех бед, как все искреннее, заслуживает уважения и как Ваш личный взгляд являет собою неоспоримый факт, но подача этой уверенности как определенного курса в архитектуре и рекомендация его молодежи является делом чрезвычайной важности, требует доказательств и обоснований, подкрепленных соответствующими изысканиями и исследованиями. [...]

[...] Мы, архитекторы, живя в XX столетии, перед лицом жизни, ушедшей далеко вперед и продолжающей свое гигантское продвижение, мы, убогие в своей оскопленной традиционности, по Вашему рецепту не смеем взглянуть прямо в глаза современности, в глаза жизни, и должны надевать на наши творения маски. Может быть, совершенные, может быть, идеальные по своей законченности и тонкой продуманности, но маски.

Ну а наше подлинное лицо? Что кроется за маской?

Что касается меня, то я отказываюсь жить в мире масок, я не нахожу больше сил участвовать в архитектурном маскараде, как бы красив он ни был, я хочу видеть лицо подлинной жизни, лицо современности.

Копированию, подражанию, приспособлению прошлого должен быть положен конец. И ни рекомендовать его, ни поощрять нельзя. [...]

[...] Пора перестать бездеятельно любоваться и преклоняться перед классическими образцами, как перед фетишем, надо сломать наконец классическую игрушку и посмотреть, что там внутри, заглянуть в самую суть, другими словами, надо ясно поставить вопрос о необходимости изучения законов, по которым построена и которыми пользовалась архитектура исторических эпох. Максимальное осознание и изучение всех сторон и стадий творческого процесса архитектора, включая сюда как функциональную, так и формальную стороны вопроса, — вот лозунг для архитекторов современности, вот шаг вперед к продвижению современной архитектуры. [...]

Архитектурные исторические стили [...] являются отражением стиля современной им жизни. Повторять стили прошлого — значит отражать прошлое, чуждое нашей современности. Современник может отражать только свою эпоху, и не должен заниматься подражанием.

Современного нам архитектурного стиля нет, но есть налицо ряд условий, которые могут создать новый исторический стиль. Только будущее поколение может сказать, отразил ли архитектор в своем творчестве стиль современной исторической эпохи.

Для этого архитектор должен всесторонне ориентироваться во всех социальных, бытовых, политических и экономических вопросах современности. Архитектор должен полностью учитывать территориальные местные, климатические, этнографические и пр. условия для каждого отдельного случая. Архитектор должен использовать все возможности, которые дает ему современная наука и техника. Архитектор должен быть организатором быта и производственных процессов. Архитектор должен связывать каждую свою работу с общим хозяйственным планом Союза, области, города, учреждения. [...]

[...] Современная архитектура должна отразить стиль нашей революционной современности [...] черпание у классиков и возвращение вспять, вынужденное и искусственное деление архитектуры на стили монументальный и утилитарный, выдвинутое в Вашем докладе, — это костыли, которые жизнь выбьет из Ваших рук и в которых современный архитектор не нуждается.

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ[3]. 1929 г.

Современная художественная промышленность в большей степени, чем другие виды художественного труда, продолжает находиться в идеологическом плену «академической» культуры XIX века. [...]

[...] Взамен тяжелой, мало пригодной для современных условий музейной обстановки в изживших себя исторических стилях потребитель настойчиво требует бытовую вещь, построенную на совершенно других принципах. Эти последние должны соответствовать изменившимся жизненным условиям и совершенно иной, непохожей на дореволюционную, планировке современного экономического жилища. [...]

[...] Поставленный вопрос заключается в том, в какой мере современная художественная промышленность способна отбросить традиции академизма и продолжающегося потрафления обывательским вкусам. Современной идеологией художественного труда в производ-

стве общественно полезных вещей, и в первую очередь в мебельной, обойной и текстильной промышленности, должен стать адекватным нашему времени дух рационализма и конструктивизма. [...]

О МЕТОДЕ РАБОТЫ

[...] Не работай «в новом стиле», а перемени метод работы и осознай весь творческий процесс архитектора [4]. [...]

ТЕАСТАДИОН МОСПС В МОСКВЕ [5].

Доклад о проекте здания театра, разработанного в мастерской Никольского, тезисы и заметки [6]. 1930—1931 гг.

Теастадион. Доклад
Проблема театра
Проблема современного театра
Проблема театра советского, пролетарского на сегодняшний день владеет умами не только специалистов по театру, ею заинтересовалась общественность, с ней близко столкнулся и архитектор

Трудностей для конкретного архитектурного разрешения этой проблемы много. Основные

полное переустройство нашей жизни

полное переустройство нашего быта

призыв к жизни и расцвет нашей общественности, новые формы ее проявления в жизни

элементы коллективности и массовости и т. д. и т. д. и т. д.

ставят перед архитектором труднейшую необходимость пересмотреть архитектурные традиции, основанные на старых, отживших и в подавляющем большинстве чуждых нам, нашему времени, бытовых традициях;

заставляют его перетряхнуть наследие прошлого

и на результатах этого критического разбора, на базе нашей современности дать новое, здоровое разрешение проблемы.

Это первая трудность.

Это первый необходимый этап архитектора-проектировщика.

2-я трудность гораздо серьезнее, потому что она лежит вне компетенции и специальности архитектора, — это отсутствие решения проблемы театра по существу специалистами театральн. дела и общественностью.

Вот это-то отсутствие определенного четкого и ясного задания архитектору и есть 2-я трудность.

Это обстоятельство неизмеримо усложняет и затрудняет работу архитектора, оно же сообщает работе архитектора огромный интерес, участием наравне со всеми специальностями в общей работе по решению театральной проблемы, давая простор архитектурной инициативе и изобретательству

говорить и спорить о степени актуальности проблемы на сегодняшний день излишне, сама жизнь, факты говорят об этом.

Театральный зал, не свыше чем на 3000 человек зрителей, спроектированный для Ленинграда по данному автору заданию, признается центром, сделанным без учета современных тенденций театральных постановок и на этом основании отвергается.

Харьков.

Все это, товарищи, подтверждает правильность моей характеристики состояния проблемы театра и ее актуальность, с одной стороны, а с другой — требует от архитектурного мира работы над этой проблемой и скорейшего ответа на нее. Архитекторы должны вплотную заняться разрешением этой трудной и неотложной задачи.

Мои соображения по этому поводу правильнее было бы разбить на две части

общие — основные

и конкретное решение задачи по заданию МОСПС.

Общих положений немного. Вот они:

массовость как основной принцип раб. театра

метод работы

отсюда секционность 10

ограниченность секционности 10

фойе — второй зрительный зал. — сцена

сцена массового действия и зрительный зал — в одном объеме

театр. стадион

Из программы на проект театадиона[7].
Общие соображения

В основу разрешения всего здания не желательно брать имеющиеся до сих пор штампы.

Своеобразие, смелость при разрешении тех или иных задач — должны лечь в основу для проектировщика, но без левого трюкачества, неоправданных, эстетических измышлений, прихоти, лжеконструктивизма, без всего того, что органически не вытекает из самой сущности задания.

Архитектурное разрешение сооружения должно представлять собой логическое развитие всего плана без каких бы то ни было искусственно-декоративных, удорожающих прибавлений.

Архит. внешность не может быть оторванной от того комплекса идей, которые вкладываются в основу сооружения центрального рабочего театра в эпоху социалистического переустройства.

Все сооружение должно давать совершенно ясное, без обиняков представление о своем назначении.

Примечание: даваемая характеристика, отдельные [...] частности и целевое назначение сооружения ни в коем случае не исключают возможностей для проектировщика внесения своих идей.

ПРОЕКТ ДВОРЦА СОВЕТОВ В МОСКВЕ. ЗАКРЫТЫЙ КОНКУРС [8]. июнь 1931 г.

Работа в области проектирования зданий и сооружений массового назначения на новой социальной базе ставит перед архитектором целый ряд проблем, неразрешимых или трудноразрешимых на основе старых отживших традиций и трафаретов.

Всесторонний пересмотр и серьезная критика под углом современности архитектурного наследия прошлого, до сих пор сильно влияющего на результаты работы современных архитекторов, настоятельно диктуется изменением целевых установок и внутреннего содержания работы зданий массового назначения.

Работа архитектора, таким образом, должна идти по линиям

1) критического анализа архитектурных традиций

2) учета всех предпосылок, даваемых современностью, и правильного ответа на них.

Методом работы архитектора в этом случае должен быть метод, основанный на принципах рационального планирования населенных мест

дающий базу для правильного решения зданий массового назначения, как центров наибольшего скопления публики

экзаменующий решения и приемы общепринятого метода проектирования. [...]

Основные положения

массовость — как основной принцип здания общественного назначения

секционность — как принцип решения зданий массового назначения, во избежание превращения массы в толпу — неорганизованное целое

органичность секционности — как принцип, предотвращающий разбивку массы на разрозненные части — уничтожение массовости

секционность организации всех процессов, связанных с пребыванием посетителя в здании

обеспечение максимальной быстроты эвакуации из зала заседаний

многократность использования внутреннего объема по различным назначениям в пределах целевой установки сооружения...

Схема конструкции перекрытия большого зала вместимостью до 20 000 человек при диаметре в 120 *м* определилась двумя соображениями:

1) конструктивно-экономическими: жесткоподвесная система экономичнее и конструктивнее жесткой, облегчая основную жесткую часть конструкции

2) акустическими соображениями — зал принятых размеров и принятой конфигурации должен быть радиофицирован. Конфигурация перекрытия является гигантским рупором громкоговорителя потребной мощности.

Архитектурно эти соображения оформились круглой в плане формой главного зала с пространственно разрешенным перекрытием его: пространственный цилиндр — стойки равного сопротивления и кольцо, обратный конус затяжек и параболоид вращения (часть) самого перекрытия. Пространственно разрешенная конструкция перекрытия главного зала, имея высшую точку в 100 метрах над землей, основывается на 25-метровой высоте стилобата здания Дворца Советов.

Верхняя часть здания прямоугольной конфигурации переходит над Охотным рядом десятью лестницами-ребрами из кулуаров публики в вестибюль, входит на площадь Революции вестибюлем и заканчивается пятью пятидесятиметровыми параллелепипедами — музеями-выставками.

Параллелепипеды служат также конструктивными пилонами для подвески лестниц, перекинутых через Охотный ряд.

Монументальная лестница в 4 метра высоты подводит посетителя к вестибюлю; противоположный торец, выходящий на площадку перед проездом Худ[ожественного] театра, решен ритмом 10 выступов лестниц, пространственно дающим завершение композиции с этой стороны. Нижняя часть сооружения имеет форму прямоугольника с полукруглым окончанием в сторону Охотного ряда, чем учтен отчасти и планировочный вопрос; [она] у́же верхней части, решена ритмом вертикальных стоек.

Эти предпосылки, учтенные в проекте, дают простое и ясное пространственное разрешение плана, с прямопоточными графиками

движения публики, обеспечивающее не только удобство публики, но и пожарную и общественную безопасность посетителей. [...]

ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ. ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ [9]. 1925 г.

[...] Основные задачи начального арх[итектурного] образования нужно видеть в приучении студента к свободному, не связанному обычаями творческому подходу к изучению основ архитектуры, в развитии его самодеятельности, его творческих сил, в указании, что только при его непременном творческом участии он может архитектурно развиться. [...]

[...] Обрушивать на «архи» невинную голову начинающего «классику» ордеров и арх-форм, «классику», расчлененную, перемноженную, развешанную по партам, модулям Виньолой и другими, — значит вынуть душу, оскопить и обесплодить ученика с самого начала в архитектурном отношении. [...]

[...] Мне кажется совершенно логичным начинать преподавание начал архитектурной грамоты с сущности, с основ архитектуры. Архитектура оперирует общими для всех времен, стилей, эпох элементами — поверхностью, объемом, конструкцией, пространством, понятием ритма и т. д. Эти элементы и понятия в своих многообразных сочетаниях давали, дают и будут давать произведения архитектуры.

Решение простейших задач по дисциплинам поверхности, объема, конструкции, пространства и ритма в сопровождении изучения разрешения аналогичных задач мастерами прошлых эпох может явиться предметом занятий на 1-м курсе. [...]

[...] Второй год подготовительных занятий к архитектурной композиции должен быть занят решением тех же задач, но в производственном уклоне, с большей проработкой и увязкой с жизнью, материалами, конструкцией и экономикой. [...]

К ВОПРОСУ ОБ АРХИТЕКТУРНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ. 1926 г.

[...] Другая мысль сводится к тому, чтобы давать задание не строго деталированное, ограничиваясь выявлением лица здания и его назначения, точное же задание студент должен выработать сам под руководством преподавателя. Это будет его первая перед эскизом работа. Такая постановка дела заставит студента глубже и полнее познакомиться с вопросом и литературой по нему и, мне кажется, творчески его более заинтересует [10].

ВВЕДЕНИЕ В АРХИТЕКТУРУ [11].
ПЕРВОЕ СОБЕСЕДОВАНИЕ 16/XI—27 г.

[...] Вам предстоят манипуляции с небольшими кусками картона или фанеры определенной, данной конфигурации, вам придется наклеить полоски той или иной ширины и длины на этот кусок картона или фанеры в определенной закономерности, затем вычертить полученные результаты на $^1/_2$ листе полуватмана, обвести тушью и однотонно раскрасить, преследуя этой раскраской цель лучше выявить идею, вложенную в вашу работу. Вот и все. Это только, так сказать, внешний вид предстоящей вам очередной работы по «Введению в архитектуру», исключая ту работу, то время, которое уйдет у вас на творческие и исследовательские моменты, являющиеся главными, важнейшими в этом упражнении, которые отнимут у вас большую часть времени. [...]

[...] Глаз — орган, без которого нельзя сделаться архитектором, чем совершеннее глаз, чем он дисциплинированнее, чем острее, тем совершеннее архитектор — творец и его творения...

...Уточняйте ваши чувства и изощряйте глаз.

Спрашивайте, зачем нужен архитектор-творец, если инженер-строитель может построить и дешево, и удобно, и гигиенично, и конструктивно и т. д. и т. д. Вот тут-то нужно вспомнить о вообще людях, о том, что у них есть нервная система, так или иначе реагирующая на окружающее. Вам должно быть известно, что внешние впечатления звукового, цветового, вкусового и т. п. характера воспринимаются человеческим ухом, глазом, языком и так или иначе влияют на его психику. Некоторые из них обладают способностью поднимать настроение человека, сообщают ему бодрящее чувство, создают веселое настроение, расположение к работе, прилив энергии — другие, наоборот, действуют угнетающе!

Одним из факторов действия на человеческую психику являются и произведения архитекторов — те постройки, которые они возводят.

Отсюда — огромная ответственность архитектора-творца в плоскости [...] формирующей определенным образом и влияющей так или иначе на психику людей. [...]

[...] Наиболее простое решение — «что просто, то красиво» — является и самым трудным для творца. Здесь я добавлю, что просто и ясно решенная вещь, проще и яснее и, скажу еще, быстрее воспринимается зрителем.

[ясно выраж[енная] идея просто восприн[имается] зрителем].

[...] Центр тяжести вашей работы я усматриваю именно в мыслях, которые будут возникать у вас в процессе работы, в их системати-

зации, конкретизации и фиксации, в накоплении фактического материала, в анализе его и всесторонней творческой критике... Это не значит, конечно, что к исполнению чертежа и макета можно отнестись спустя рукава. Уважающий себя архитектор не позволит себе неряшливо отнестись к графическому закреплению своей идеи. Неряшливое исполнение может бросить тень и на саму идею.

[...] Дана плоскость в виде прямоугольника высотой 30 *м*, шириной 20 *м* или 15 *м*, плоскость вертикально стоящая. Зритель стоит прямо перед плоскостью на расстоянии 45 метров. Два варианта плоскости сильно разнятся по форме благодаря разной ширине. Впечатление от каждой — различное. [...]

1. Выявить вертикальную ось
2. Выявить верх и низ
3. Выявить основные пропорции
4. Выявить вертикальность плоскости.

[...] Архитектор оперирует пространством и в пространстве. Он его организует в нечто цельное, определенное. И чтобы подойти к этой конечной цели архитектора, ввиду сложности задачи, мы должны расчленить ее на составные части и начать изучать простейшие. Этапы можно наметить следующие: пространство, объем, поверхность или плоскость, ограничивающая объем, это подразделение далеко не полное, схематичное, я сознательно опускаю многое. Для начала довольно и сказанного.

ВТОРОЕ СОБЕСЕДОВАНИЕ

[...] Под макетом будем понимать уменьшенный эскиз, набросок вещи, который передает только общую идею ее, выпукло и четко ее выявляет, опуская детали. [...]

Архитектор должен привыкнуть, условно фиксируя в ортогональных чертежах свою идею, ясно представлять себе свое произведение в пространстве, в натуре. [...]

Пространственный план — это результат упорного труда. Скорее венец, а не начало дела. [...]

С одной стороны, вы увидите, сколько возможностей и преимуществ имеет макет перед чертежом в смысле средств выражения ваших мыслей и возникновения новых идей разрешения задачи, а с другой стороны, сделав чертеж, увидите разницу впечатлений от чертежа и макета. Увидите выразительность или, правильнее, степень выразительности макета и чертежа. В будущем макет поможет вашему воображению переходить от чертежа к натуре — и наоборот. Макет — это мостик воображения от чертежа к жизни.

О РИТМЕ

[...] Я сейчас скажу вам о двух факторах, заставляющих нас прибегать к помощи ритма в архитектурных разрешениях той или иной задачи. Эти два фактора — неумение нашего глаза считать более 4 и масштаб, то есть абсолютные размеры решаемой задачи (объекта). [...]

И вот наша задача — помочь глазу считать, когда число элементов в нашем решении будет более 6. Как это сделать? Тут на помощь нам приходит ритм. [...] организация элементов в группы и есть ритм. [...]

[...] Ритм есть организация элементов в группы по правилам, основанным на [...] вызываемых физиологическими несовершенствами глаза.

1. Его неумение легко считать после известного предела
2. Его неумение быстро и легко улавливать (схватывать) пропорции, характеристики частей и целого
3. Потеря чувства размеров и относительности их с увеличением масштаба

Ритм помогает выразительности и облегчает зрителю получение определенности впечатления.

МЫСЛИ ПО ПОВОДУ РАЗРЕШЕНИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ ЗАДАЧИ НА ПЛОСКОСТИ (ПЕРВАЯ РАБОТА ПО «ВВЕДЕНИЮ В АРХИТЕКТУРУ»). 1927—1928 гг.

Первая работа задана как абстрактная. Цель, которую преследует эта сторона задания, направлена к наивозможному отвлечению от материала, конструкции, натуры и прочего, неукоснительно связанных со старыми представлениями, старыми традициями. Старые классические представления, полученные нами по наследству, привитые нам воспитанием, имеют свои корни в прошлом и во многом до некоторой степени автоматичны. [...]

В повседневной жизни вы видите вокруг себя вещи, которые ежечасно вам нужны, которыми вы пользуетесь и которые не родятся сами собою, а кем-то сделаны, кто-то думал над ними и сделал их так, а не иначе. Этот кто-то оформил вещь, придал ей определенную форму. Что же влияет на выбор той или иной формы для вещи, постройки и т. д.? Прежде всего ее назначение, утилитарное назначение. Вещь принимает форму, удобную для ее использования по ее назначению.

Эта форма должна быть проста и ясна, соответственно простым и ясным функциям большинства вещей. Это функциональное оформление вещи, дающее при удачном решении идеальную утилитарную вещь.

О ВЫСШЕМ АРХИТЕКТУРНОМ ОБРАЗОВАНИИ[12]. 1935 г. (?)

[...] Архитектурное образование — один из важнейших элементов культурной жизни нашей страны — должно занять определенное место в общем плане развития и работы СССР и в свою очередь должно быть построено как единая стройная система подготовки архитектурных кадров снизу доверху, от начальной школы и кончая аспирантурой. [...]

[...] Основным центральным звеном системы архитектурного образования является высшая архитектурная школа... Это звено должно работать на базе достаточно высокой общей архитектурной культуры широких масс трудящихся (школы художественной подготовки при фабриках, заводах, домах культуры и т. п.) и солидной эстетической и художественно-теоретической подготовки будущих студентов в средней школе [...]

[...] Высшая архитектурная школа увенчивается конечным звеном организованного совершенствования архитекторов — курсами повышения квалификации, архитектурными мастерскими, научно-исследовательскими институтами, Академией архитектуры и Академией художеств. Здесь, на путях бесконечного развития, создаются мастера-архитекторы, педагоги и теоретики, разрабатывающие кардинальные вопросы архитектуры. [...]

[...] Инженерные дисциплины в архитектурном вузе — вопрос до сих пор не решенный. Будущим архитекторам упорно преподносятся сокращенные курсы, части курсов, читаемых на инженерных факультетах, что делает из студентов второстепенных инженеров и не дает архитектору нужных инженерных знаний и навыков.

Нам, архитекторам, нужны новые, свои архитектурные курсы технических дисциплин. Эти новые курсы должны быть созданы инженерами при ближайшем сотрудничестве с архитекторами и под наблюдением и контролем кафедр архитектурного проектирования. [...]

[...] Полноценная архитектура является всегда органическим и гармоничным синтезом искусства, науки, техники и социальной идеологии. [...]

[...] Общеизвестно и бесспорно положение, что без революционной теории нет революционной практики. Перефразируя эту мысль, мы

могли бы сказать, что «без архитектурной теории нет архитектурной практики», нет полноценной архитектурной практики.

Чем сложнее задачи, стоящие перед архитектором, тем менее он, даже при наличии большого таланта, может опираться в своей практике лишь на одну интуицию и тем более он должен черпать из систематически накопленных знаний, теории архитектуры, одновременно максимально развивая, разумеется, и архитектурно-художественные способности и творческие навыки.

Развитая теория архитектуры безусловно необходима и как метод критического освоения архитектурного наследия, которое у нас все еще нередко вырождается в присвоение, механическое непрочувствованное заимствование готовых форм, в подражание. По существу, теории архитектуры мы еще не имеем. [...]

[...] Сейчас в порядок дня ставится проблема индустриализации строительного дела в нашем Союзе, которая должна в корне изменить наши проектировочные и строительные навыки, которая может само слово «строительство» заменить словом «монтирование». [...]

[...] Новые технические возможности должны родить новые архитектурно-творческие навыки, новые приемы, новые формы, новые образы, новое искусство.

Но если мы от этих рассуждений обратимся к чисто профессиональным соображениям, то и тогда, чтобы творчески сознательно относиться к образцам прошлого, чтобы сделать их для себя творчески полезными, надо знать свои технические и материальные возможности и на основе этого знания и применения современных конструкций, современных материалов делать свои архитектурные решения... свои архитектурные формы. [...]

[...] Преклонение, особенно преклонение сознательное и осознанное, перед взлетами архитектурного гения минувшего законно и заслуживает всяческого уважения, но если это преклонение превращается в обожание и фетишизирование, слепое подражание, сопровождается отказом от использования возможностей, предоставляемых жизнью, это незаконно и неверно, это извращение самой сущности архитектуры, свободного творчества из многообразных элементов архитектурных образов и форм, это отказ от самих себя, это творческое бессилие, недостойное нас и нашей героической эпохи. [...]

[...] Возьмем пример железобетона — нового материала, который, по моему разумению, медленно и плохо осваивается как техникой, так и архитектурой. Архитектурное освоение железобетона, данное конструктивизмом и функционализмом, дальше первичных стадий не пошло. Трудная задача освоения новых материалов и конструкций — впереди и является не печальной необходимостью и несча-

стьем архитектора, а его первейшим и важнейшим делом в борьбе за лучшее будущее архитектуры [13]. [...]

ИЗ РАБОТ МОЕЙ МАСТЕРСКОЙ [14]. 1934 г.

[...] Как расценивать прошлое архитектуры, как его изучать, как его осваивать, если у нас нет методов системы этого познания, а если и есть, то устаревшие и несовременные! Не случайно, конечно, что современное освоение наследия архитектуры прошлого сплошь и рядом сводится к рабскому заимствованию отдельных форм.

Освоение прошлого в аспекте диалектического изучения закономерностей, искание обобщающих принципов — единственный путь, способный обогатить изучающего и дать громадный материал для истории архитектуры.

ПИСЬМО К АРХИТЕКТОРУ ЛЕВИНСОНУ [15]. 1952 г.

[...] А ведь прямо стыдно смотреть на «номерные» опусы этой стройки. Стыдно за то, что ты архитектор. Какое творческое убожество! Какое бессилие творческой мысли! Какая беспомощность! Какая попросту дрянь.

Пытаются выдать ситро за шампанское. И ведь люди пьют и похваливают. И не поймешь: то ли эти люди никогда не пили настоящего шампанского (хотя бы цимлянского), то ли притворяются или принуждены притворяться в силу разных соображений. Я совершенно дезавуировался, как говаривал Гальперин [16], рассматривая фотографии шлюзов в газетах и журналах. Боже мой! Какая диспропорция между архитектурой в целом и самой идеей Великих Строек — великих в полном смысле этого слова! Ведь Волго-Дон — это гигантейший шагище вперед всей страны, преобразование природы, невиданный масштаб... и рядом, беспомощные арки, могущие впечатлять м. б. где-нибудь на Крюковом канале, в городе, но никак не на степных просторах. Забыли, не поняли, что строят не в городе, что «оформлять» следует не только канал, а и степь, забыли про ансамбль, о котором так много говорят и до сих пор не знают, с чем его едят. Словом, расписались в своей полной беспомощности и творческой неподготовленности к участию в решении таких великих, таких Грандиозных задач.

Ведь вот Чехов на кусочке жизни маленького мальчика Егорушки развернул такое грандиозное полотнище степи, что сама степь спасует перед этим описанием ее. [...]

А в данном случае, товарищи, что мы имеем? Мы имеем товарищи, жалкие бабушкины клумбы, беседки, эклектический бег на месте. Имеем, товарищи, ненаказуемый пока формализм чистейшей воды. [...]

[...] И скажите, где же тут шаг вперед в архитектуре вообще или хотя бы по сравнению с [каналом] Москва — Волга?

Взят ли в этой стройке барьер, отделяющий нас от идеала (встанем на минуту на эту точку зрения), — архитектуры Греции, Рима или хотя бы жолтовской классики?

Никакого рекорда, никаких взятий, никаких шагов вперед — одно мелкое подражание, эклектизм низкой пробы, на которых, как известно, вперед не ездят.

Чего стоит один полуциркуль Глухой арки в Набережной Волги под монументом вдохновителя всех этих великих строек! У меня нет сил отделаться от впечатления «сточных вод», хотя я уверен, что автор стремился этим «архитектурным мотивом» придать сооружению «водяную» характеристику, забыв и о Волге и обо всем на свете, кроме листа полуватмана и первосортных «увражей» и среди них, может быть, первым помнит фонтан Томона у Пулковских высот. [...]

МЫСЛИ О ФОРМЕ [ПРОИЗВЕДЕНИЙ АРХИТЕКТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ]. РЕЧЬ НА МЕЖВУЗОВСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ [17]. 1929 г.

[...] Колонна у грека — необходимейший элемент постройки, у римлянина — уже предмет роскоши. Грек украшает конструктивные элементы своего здания, римлянин конструктивными элементами грека украшает свои здания... Мы довели это до логического катастрофического конца. [...]

[...] В вопросах эмоционального восприятия и воздействия формы архитектор работает вслепую, безответственно, неуверенно, ибо метод в этой области не дает ему критерия [18], вопрос предоставляется в лучшем случае таланту — интуиции. Возражение, что сооружение, построенное с идеальным учетом всех функциональных зависимостей, само в себе несет правильное формальное решение как автоматическое следствие — это возражение стоит на почве шаткого механи[сти]ческого материализма. [...]

[...] Конкретный объект, вырастающий из рук архитектора, воздействует эмоционально на субъекта. Учет этой стороны искусства (а я архитектуру считаю таковым), учет эмоционального воздействия его на массы имеет очень большую давность. Каждый правя-

щий класс во все времена пользовался этим свойством искусства, эксплуатируя его со всей возможной силой.

В наше время вопросы искусства, формирующего как психику отдельного человека, так и настроения и эмоциональную жизнь всего общества, вполне естественно, из теоретических становятся вопросами политики. Вопрос о форме изолировать нельзя. Он должен быть признан вопросом рации. Не забудьте о том, что форма, цвет, соотношения могут при любом процессе, происходящем в здании, подавить жизненный тонус присутствующих или поднять его, погасить яркость человеческой энергии или сохранить ее, дать психике отдых, уравновесить ее или возбудить. [...]

[...] Форма не должна иметь самодовлеющего значения, но вопрос о ней должен быть поставлен в соответствующем ей значении и масштабе. Эстетический вкусовой подход к этому вопросу должен уступить место научному. Цвет, форма, ритм должны стать предметом лабораторных исследований. Лаборатория физиолога, химика, физика, психолога, мастерская художника, скульптора, архитектора — вот откуда мы должны теперь получать данные по интересующему нас вопросу. [...]

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ[19]. 1929 г.

[...] Совершенно очевидно, что путь к новой форме художественно-прикладной вещи лежит прежде всего через устранение всех лишних декоративных элементов, не вызываемых ее прямым назначением, свойствами материала и конструкции. [...]

[...] Художникам-конструкторам необходимо изучить и использовать новые производственные приемы, широко применяющиеся в механизированной промышленности Запада. [...]

[...] Параллельно с этим научным институтом следует поставить изучение законов зрительного восприятия художественной формы как таковой. Совершенно очевидно, что, не раскрыв до конца проблемы чистого оформления, не анализируя старых понятий, пропорций, ритма и композиции — художник окажется по-старому бессильным в какой-либо мере отвечать за построенную им художественную форму. [...]

ОШИБКИ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО МЕТОДА[20]. 1930 г.

[...] Форма — неотъемлемая часть функционального мышления, могучее средство воздействия — превращается в элемент случайной моды, в случайный придаток к методу и к зданию.

Надо приложить все возможные усилия для того, чтобы она заняла подобающее ей место в ряду функциональностей, в новом методе проектирования. Надо создать «архитектурную грамоту», которая исчерпывающим образом, поскольку это в наших силах, давала бы архитектору ответы на всем протяжении его работы до самого конца. [...]

ОТРЫВКИ ИЗ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ЗАСЕДАНИИ УЧЕНОГО СОВЕТА ЛЕНИНГРАДСКОГО ФИЛИАЛА АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР[21]. 1949 г.

[...] Мне хотелось бы присоединиться к совершенно правильному, с моей точки зрения, замечанию Н. Б. Бакланова, который говорил, что стекло — это прозрачность, это отражаемость, это преломляемость. Я бы даже сказал, что не прозрачность, а просвечиваемость. Мне кажется, что оно будет хорошо с точки зрения зрительного восприятия, когда оно будет просвечивать, и мне кажется, Евгений Адольфович[22], что освещение этой станции нужно решать в том смысле, чтобы она не освещалась, а светилась. [...]

[...] Я не против того, чтобы подцвечивать стекло. Те образчики, которые мы имеем на столе, показывают, какое богатство тонов, какие красивые и торжественные тона могут быть. Но я бы сказал, что в моем понимании стекло остается стеклом только до тех пор, пока оно просвечивает — когда оно не просвечивает, оно становится обычным материалом типа мрамора, типа керамики и т. д. Когда мне говорят, что станция может быть также сделана из другого цвета стекла — я не буду возражать. Но если будут говорить, как уже говорили, что если делать станцию из хрусталя, то есть из белого прозрачного стекла, то это будет бедно, это будет скучно — мне кажется, что это неверно.

Тот первый шаг, который Евгений Адольфович сделал, можно только приветствовать, и эта торжественность, эта приподнятость, эта монументальность, которая имеется именно в этом приеме — «хрустальной станции», — это как раз то, что подкупает и что может потеряться при подцветке этого хрусталя в какой-нибудь даже самый интересный тон. [...]

примечания

[1] Статья «Естественное освещение помещений». — Журн. «Wasmuths Monatshefte für Baukunst», 1929, N 4, S. 147—150. Пер. с немецкого М. Д. Канчели.

[2] Письмо не публиковалось. Фонд ГМИЛ (Государственного музея истории Ленинграда), КП-55357.
[3] Отрывки из неопубликованной статьи. Фонд ГМИЛ, КП-55355.
[4] Из статьи для сборника архитектурных студенческих работ ЛИГИ (Ленинградский институт гражданских инженеров). Не опубликовано. Фонд ГМИЛ, КП-55357.
[5] ГПБ, Отдел рукописей, ф. 1037, ед. хр. 360, лл. 1—9.
[6] Условия конкурса Театадиона в Москве: конкурс объявляется комитетом по постройке здания между архитекторами: Щуко, Никольский — Ленинград; Ладовский, Мельников, ОСА, ВОПРА — Москва; Бруно Таут, Гропиус — Берлин; Корбюзье — Париж (из ГПБ, Отдел рукописей, ф. 1037, д. 358, л. 9).
[7] ГПБ, Отдел рукописей, ф. 1037, ед. хр. 358, л. 4.
[8] Из пояснительной записки к проекту Дворца Советов в Москве. (Закрытый конкурс 1931 г., архив А. С. Никольского.)
[9] Отрывки из записки о введении в ЛИГИ курса «Теория архитектуры». Фонд ГМИЛ, КП-55355.
[10] Отрывок из записки. Фонд ГМИЛ, КП-55355.
[11] ГПБ, Отдел рукописей, ф. 1037 Никольский (ст. № 87), д. 27—29, 9 лл.
[12] Доклад, по-видимому, подготовленный к первому Всесоюзному совещанию по вопросам архитектурного образования, состоявшемуся в 1935 г. Фонд ГМИЛ, КП-55378.
[13] Фонд ГМИЛ, КП-55378.
[14] Отрывок из статьи, опубликованной в сб. «Академия архитектуры», 1—2, 1934.
[15] Архив Е. Э. Левинсон.
[16] Архитектор О. М. Гальперин, много лет сотрудничавший с А. С. Никольским.
[17] Фонд ГМИЛ, КП-55357. В тексте имеется примечание А. С. Никольского: «Была опротестована как формализм студенческим активом (Федор Терехин, Константин Иванов, Андрей Чалдымов)».
[18] Речь идет о так называемом функциональном методе проектирования.
[19] Отрывок из неопубликованной статьи. Фонд ГМИЛ, КП-55357.
[20] Отрывок из неопубликованной статьи. Фонд ГМИЛ, КП-55357.
[21] Заседание было посвящено обсуждению вопроса о применении стекла в архитектуре. Стенограмма от 12 июля 1949 г. Архив Е. Э. Левинсон.
[22] Архитектор Евгений Адольфович Левинсон, чей проект станции метро «Автово», выполненный с применением стекла, обсуждался на совещании.

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ РУДНЕВ

(1885—1956)

«Стоя на площади, я видел, как тысячи пролетариев, проходя, прощались со своими товарищами, и каждая организация, каждый завод оставлял свои знамена, втыкая их в землю, — ограда из знамен, оставленных на свежих могилах тысячами пролетариев. У меня возник образ: ряды каменных глыб, принесенных сюда тысячами мозолистых рук... героические надписи... это что-то еще незавершенное, незаконченное, — как бы закладка, фундамент будущего...».

Так рассказывал Руднев о рождении памятника Жертвам революции, сооруженного по его проекту в Ленинграде на Марсовом поле.

Это раннее сооружение Руднева как бы является девизом его дальнейшего творчества. Конкурсный проект Руднева под девизом «Готовые камни» получает первую премию, и он осуществляет строительство, используя готовые обмеренные гранитные камни, оставшиеся на Сальном буяне от разобранного томоновского здания. Окруженная гранитными уступами и открытая с четырех сторон квадратная площадь подчеркивает «воздушное пространство»

Марсового поля, этой своеобразной авансплощади Невы.

Ко второй годовщине Октябрьской революции, в ноябре 1919 года, строительство памятника было завершено. Возглавлявший комиссию по строительству памятника А. В. Луначарский написал замечательные тексты — каменные страницы, ставшие неотъемлемой частью сооружения.

Лаконичность формы, предельная выразительность образа, волнующая поэтическая монументальность, органическое слияние с окружающей природой, реалистический подход к материалу, огромная любовь к человеку, выраженная в масштабности сооружения, — эти черты, присущие памятнику на Марсовом поле, мы встретим и в других значительных произведениях Руднева.

Лев Владимирович Руднев родился в 1885 году в Новгороде в семье учителя. В 1895 году семья Рудневых переезжает в Ригу, где Руднев оканчивает реальное училище и художественную школу. В 1906 году он поступает на архитектурный факультет Академии художеств в Петербурге. Одновременно с занятиями в Академии Руднев работает помощником в мастерской И. А. Фомина, чье творчество оказало значительное влияние на его дальнейшую деятельность. В 1913 году Руднев осуществляет свою первую постройку — церковь-школу в Селезневке Екатеринославской губернии. К этому же времени относится его поездка в Италию. По окончании Академии художеств Руднев продолжает работать в мастерской Фомина, участвует в архитектурных конкурсах.

В 1917 году Руднев строит памятник Жертвам революции на Марсовом поле. Всецело захваченный идеями Великой Октябрьской революции, он встречается с Мак-

симом Горьким, с А. В. Луначарским, оформляет улицы Петрограда и первые демонстрации трудящихся.

В 1924 году Руднев возглавил мастерскую «Ленпроекта». Здесь проектируются жилые дома, больницы, профилактории, застройки районов, клубы. В это же время Руднев с коллективом успешно выполняет ряд конкурсных проектов — зоопарк и хлебозавод в Ленинграде, клуб автозавода в Москве, больницу в Харькове, проект ВИЭМ и многие другие.

Руднев относится к тому типу мастеров архитектуры, которые не мыслят творчества в одиночку. Подлинный художник, с необыкновенно яркой индивидуальностью, с огромным темпераментом, в поисках выразительного художественного образа он иногда противоречив в своих суждениях. Горячие споры со своими коллегами-соавторами помогают найти то единственно правильное, лаконичное выражение идеи, к которому он стремится. В разное время с ним сотрудничали близкие ему по духу архитекторы В. О. Мунц, В. Е. Асс, П. П. Зиновьев, А. Ф. Хряков, И. Е. Рожин и другие. Особенно близок Рудневу постоянный его соавтор по ряду крупнейших проектов и построек — архитектор-художник В. О. Мунц.

В 1932 году Руднев получает приглашение участвовать в конкурсе на проект здания Военной академии имени М. В. Фрунзе. Первая премия была присуждена проекту Л. В. Руднева и В. О. Мунца.

Проектом и постройкой здания Военной академии имени Фрунзе, одного из самых значительных сооружений Руднева, открывается период его творчества, связанный со строительством объектов Министерства обороны.

В здании Академии имени Фрунзе до предела сконцентрированы архитектонические

принципы Руднева, которые наметились уже в его памятнике Жертвам революции на Марсовом поле.

Простой, лаконичный объем основного 10-этажного здания контрастирует с высоким глухим стилобатом, сильно вытянутым по горизонтали, подрезанным снизу сплошной лентой окон, чередующихся с черными полированными столбами, и заканчивающимся тяжелым кубом, увенчанным динамичной скульптурой символического вздыбленного танка, окруженного бойцами. Гармоничные пропорции основного кессонированного объема, стилобата и куба со скульптурой обеспечивают восприятие здания как единого мощного целого, создающего запоминающийся выразительный образ.

В 1934 году в Ленинграде Л. В. Руднев организует архитектурно-проектную мастерскую Министерства обороны, где вслед за Военной академией проектируется Театр Красной Армии, Дом офицеров в Кронштадте, здания Министерства обороны в Москве.

Проектирование Дома Правительства Азербайджанской ССР в Баку, начатое в 1936 году, заняло многие годы упорного труда коллектива, возглавляемого Рудневым и Мунцем. Впервые перед мастерской встала ответственная проблема создания сооружения национального по форме и социалистического по содержанию.

В этом здании, где от мощных уступов стилобата, словно растворяясь в воздухе, поднимаются ажурные лоджии угловых башен, а перед каре основного объема на слившемся с трибунами пьедестале стоит овеваемая морским ветром фигура Владимира Ильича Ленина — все дышит пространством и морем.

Здание Министерства обороны на Фрунзенской набережной в Москве продолжает те же принципы рудневского творчества. Этот комплекс, выполненный в лаконичных

монументальных формах, удобный по внутренней организации многочисленных помещений, являет пример рационального решения крупного административного здания, вписавшегося в силуэт набережной Москвы-реки, где на противоположном берегу раскинулись зеленые массивы Парка культуры и отдыха имени Горького. Работа над этим зданием, начатая в 1938 году и законченная уже после войны, в 1951 году, выполнялась Л. В. Рудневым в соавторстве с В. О. Мунцем и при участии ряда архитекторов. Великая Отечественная война застает Руднева в Москве, он активно участвует в маскировке зданий города. Последним рейсом самолета Руднев возвращается в Ленинград. Блокадную зиму 1941 года проводит в родном городе.

В феврале 1942 года Руднев снова в Москве, где продолжается проектирование и строительство здания на Фрунзенской набережной, проектируются монументы советским воинам, героям Великой Отечественной войны, проектируются восстанавливаемые колхозы Московской области.

После окончания войны Руднев проектирует восстановление разрушенных войной городов — центр Риги, Воронеж, центр Сталинграда.

В 1945—1948 годах принимает активное участие в планировке и строительстве Москвы и строит ряд жилых домов, в том числе на ул. Володарского (соавтор И. З. Чернявский) и жилой дом на Садово-Кудринской (вместе с В. Е. Ассом и В. О. Мунцем).

Основным тезисом Руднева при проектировании жилых зданий всегда была максимальная забота об удобстве человека. Он говорил: «Если хотите создать хорошее жилье, представьте, что вы строите квартиру для себя, предусмотрите все мелочи, которые необходимы человеку».

В 1948 году Руднев во главе большого творческого коллектива начинает одну из самых крупных своих работ — Московский государственный университет имени Ломоносова на Ленинских горах. В проекте МГУ нашли отражение многие творческие принципы Руднева, накапливавшиеся за время предшествующей проектной и строительной практики. Здесь ярко проявилось стремление к созданию скульптурно-объемного сооружения, обеспечивающего равноценное гармоническое восприятие с разных точек зрения. Связь сооружения с природой была достигнута благодаря удачному решению силуэта здания, как бы органически вырастающего из силуэта Ленинских гор. Здесь Руднев и его соавторы широко использовали наследие русской архитектуры с ее живописностью, богатой скульптурной силуэтностью, яркими цветовыми сочетаниями.

Вслед за проектированием комплекса МГУ Руднев включается в работу по созданию Дворца культуры и науки в Варшаве. Совместно с большим творческим коллективом Руднев с огромным воодушевлением взялся за новую творческую задачу. Создаются из гипса и пластилина бесчисленные варианты — модели будущего ДКН. Руднев едет в Польшу, изучает на месте архитектуру Варшавы и Кракова.

Дворец культуры и науки в Варшаве был последним осуществленным в натуре произведением Руднева.

Однако по-прежнему кипучая энергия Руднева не остается без применения. Он выполняет конкурсный проект Пантеона героям Отечественной войны. В проекте, по его словам, была заложена мысль о бессмертии идеи коммунизма, о торжестве жизни над смертью.

С 1918 года Л. В. Руднев — профессор Академии художеств; с этого момента и до конца своей жизни Руднев остается педаго-

гом, воспитавшим целую плеяду советских зодчих Ленинграда и Москвы.

Ощущение скульптурности архитектуры, «играние масс», как говорил Руднев, простота и четкость решения плана, подчиненного удобству человека, красота линии разреза здания как результат умелого сочетания внутренних пространств, нахождение выразительного архитектурного образа — вот принципы Руднева, применяемые им в своей педагогической практике. Испытав на себе все этапы развития советской архитектуры, Руднев всегда считал второстепенным стилевое выражение архитектуры. Это не значит, что он не придавал значения прорисовке деталей, напротив, это был обычно один из «мучительных» творческих процессов, но это никогда не было самоцелью, а всегда служило общему главному — нахождению целостного выразительного образа сооружения.

Со свойственным ему темпераментом Руднев не мог оставаться пассивным зрителем и не реагировать на кипящую вокруг него общественную жизнь. Он действительный член Академии строительства и архитектуры. Выступления Руднева с трибуны ленинградского и московского Домов архитектора всегда были остры и оригинальны. Яркая, зажигательная речь и характерное для него словотворчество, идущее от внутреннего темперамента, когда мысль опережает подбор нужного слова, всегда была сочной, образной, а главное, бьющей в цель.

Еще одна характерная черта неотъемлема от образа Руднева — он художник в полном и глубоком понимании этого слова. Рисунок, живопись, скульптура сопровождают его деятельность как зодчего на протяжении многих лет его жизни. Блестящие живописные психологические портреты, сочные натюрморты и тонкие лирические пейзажи широко известны архитекторам и художникам

Москвы, Ленинграда, Риги, Баку. Выразительны его скульптурные портреты и бесчисленные графические работы.

Личные черты Руднева — его темперамент, эмоциональность, глубокая художественная интуиция — в полной мере подтверждают значение эмоционального начала в творчестве архитектора, подтверждают не абстрактными положениями, а проектами и постройками, в которых так ярко проявилась индивидуальность Руднева.

Значение и сила творческого наследия Руднева заключается в том, что на самых различных этапах развития советской архитектуры он создавал органически целостные художественные произведения архитектуры, воздействующие с той же силой на зрителя сегодня, как они воздействовали в дни их создания и как будут звучать в будущем.

ЗАМЕТКИ АРХИТЕКТОРА [1]. 1933 г.

Работая за последние годы над решением архитектурных задач, связанных с рядом наших крупнейших военных строек, я рад высказаться по существу большой и близкой мне темы — о путях и методах монументальной архитектуры, осуществляемой теперь для нужд Красной Армии.

Огромная актуальность этой темы не требует особых разъяснений.

Помнится, Виктор Гюго сказал, что если бы погибли всякие исторические свидетельства о средних веках и остался бы один парижский собор Notre Dame, то и тогда мы совершенно ясно могли бы представить себе лицо той эпохи, — так велика выразительная сила этого замечательного архитектурного памятника и так многое может он рассказать немым языком своих архитектурных форм.

Недаром Ленин подчеркивал огромное значение для пролетариата той «монументальной пропаганды», которую призвана осуществлять советская архитектура, отражая в простых и понятных формах растущую мощь рабочего класса.

Крепкая и сильная Красная Армия есть одно из наиболее внушительных и монументальных общественных созданий, рожденных Ок-

тябрем. Поэтому тема о «монументальности» военной стройки есть тема о максимальной выразительности архитектурных форм, о тех путях и способах, какими можно выразить в архитектуре основную идею Красной Армии — надежной защиты Страны Советов.

Задачу этой статьи я хотел бы сформулировать так: уяснить читателю — каких качеств мы вправе требовать от архитектора наших крупнейших военных зданий, чтобы он мог создать монументальное произведение, полноценное по своей архитектурной выразительности и убеждающей силе.

I. Первое и основное качество — это глубокая взволнованность самого архитектора темой. Не боясь «высоких» слов, мы должны сказать, что архитектор должен творить, как поэт, глубоко «задетый» своей темой, а не работать лишь как специалист, хладнокровно прилаживающий свои отвлеченные архитектурные каноны к данной конкретной теме. Еще меньше он должен чувствовать себя каким-то ремесленником, обязанным лишь угодить вкусу и требованиям заказчика.

Тема должна волновать своего творца. Нельзя иметь в душе «критическое» или равнодушное отношение к какой-либо идее и в то же время пытаться найти для нее убедительное архитектурное оформление. Естественно, что от такой работы нельзя будет ожидать волевой напряженности, темпераментности, художественной убедительности.

В частности, работая для Красной Армии, нужно прежде всего любить это детище рабочего класса, быть зараженным ее героикой, остро чувствовать и восхищаться ее силой и мощью.

II. Вторая предпосылка полноценного архитектурного создания — это наличие глубокого и основательного замысла для данного произведения. Архитектор должен самым тщательным образом продумать внутренние и внешние функции здания и после этого ясно спросить себя, что он хотел бы сказать своей работой.

Я не умею понятно выразить эту мысль без того, чтобы не обратиться к конкретным примерам из своей архитектурной практики.

Последние годы я отдал много труда и архитектурного волнения трем заданиям из области монументального строительства Красной Армии: Военной академии имени Фрунзе, постройке 1-го Дома РВС в Москве и Театру ЦДКА.

Эти три работы, одинаково дорогие для меня, сливаются в моем представлении в нечто единое — в некую трилогию монументального военного строительства, где единая по существу тема воплощена в трех различных замыслах, соответствующих резкому различию самих заданий: 1) Высшей военной школы, 2) здания Военного наркомата и 3) Центрального театра Красной Армии.

1. Так, в здании Академии я стремился подчеркнуть, что это отнюдь не жилой дом, а место серьезной и напряженной учебы. Здание должно создавать впечатление подчеркнутой серьезности. Огромный дом вырисовывается целым куском, массивной монолитной глыбой, что должно как-то гармонировать с конечной целью Академии — выпускать командные кадры, грудью стоящие за Страну Советов. Отсутствует широкий вход, поскольку здание назначено отнюдь не для широкого общения, а для замкнутых занятий. Внимание входящего прежде всего останавливает массивная скульптурная группа танка и исторический лозунг о том, что наша страна не хочет чужой земли, но не позволит захватить ни вершка своей.

2. Совсем другой замысел вложен в проект 1-го Дома РВС. Центральное здание Военного наркомата прежде всего вырисовывается торжественной большой аркой главного входа. На ней — герб Советской страны. Сквозь арку с задвижной на ночь железной решеткой виден обширный двор. Углубленная работа идет в помещениях, вырисовывающихся внутри правильно члененного двора. Фасад — торжественный и вместе с тем жизнерадостный.

3. Театр ЦДКА — место широкой общественной работы и культурного отдыха — должен быть трактован особенно пышно. Перед ним большая площадь; зритель идет издалека, и силуэт здания должен являть собой как бы первую из тех декораций, которые зритель увидит в театре. Широкая большая лестница как бы втягивает собой зрителей. Пышный портал, массивные колонны, разорванный архитрав и вздыбленные кони на нем, трактованные в старом материале (бронза). А наверху — скульптурные группы на темы о гражданской войне, выполненные из нового материала (дюралюминий), а над ними — широко раскинутые крылья аэроплана, рвущегося ввысь.

III. Третье качество, необходимое архитектору, решающему проблему монументального строительства, связано с самими методами архитектурной работы, касается архитектурного мастерства.

1. Прежде всего архитектор должен глубоко прочувствовать тот факт, что его произведение не есть предмет, похожий на поезд, на автомобиль, на всякого рода движущиеся вещи, которые компонуются *отдельно* от данной окружающей обстановки. Здание стоит на определенном месте, находится в реальной связи со своим окружением: с парком, поляной, в городе с ансамблем соседних зданий, с человеком, проходящим по улице, с автомобилем и трамваем. Следует сначала всячески изучить место здания и приступать не к работе над отвлеченно взятым «красивым зданием», а все время брать его в его будущем окружении. Учесть точку зрения, с кото-

рой будет смотреть зритель на здание, — это как будто бы и простая, но на деле очень трудная задача из области архитектурного мастерства.

Только правильно учтенной точкой зрения и внимательностью к окружению можно добиться впечатления монументальности здания.

2. Что же такое эта монументальность — понятие как будто бы и неопределенное, но на самом деле вполне реальное и связанное с самыми тонкими проблемами архитектурной формы?

Прежде всего не надо смешивать монументальность здания с его массивностью, тяжеловесностью, со способностью подавляющим образом воздействовать на зрителя.

Нужно особое умение, которое, по моим наблюдениям, не так часто встречается у архитекторов, дать «масштабность» зданию, которое с окружающим должно иметь единство гармонии.

Путем надлежащей масштабности можно сделать так, что большое здание не будет поражать своими размерами, и, наоборот, — малое будет казаться большим и т. д.

Здание не должно давить человека своей величиной и своими пропорциями, оно не должно обнаруживать никаких стремлений к уничтожению человека, никаких следов того коренного презрения к человеческому роду, которое так характерно для архитектурных композиций средневековья. Наша архитектура должна создавать не угрюмое, а бодрящее впечатление, являя собой могучий способ пропаганды о силе человеческого духа, расцветающего в обновленных общественных условиях. Нужно внимательно удалять из архитектурных форм всякую «манию величия», стремящуюся задавить волю человека.

3. Монументальность сооружения должна, далее, создавать впечатление уверенности, знаменовать собой утверждение того факта, для которого оно является строительной оболочкой. «Быть по сему» — должно говорить зрителю монументальное здание.

Еще не так давно руководящей установкой нашей архитектуры претендовал быть принцип, в корне исключавший возможность дать настоящее монументальное сооружение. Я говорю про стремление архитекторов этого толка выразить «движение формы». Этот путь, может быть, и приводил к возможности создать в здании впечатление легкости, но принципиально лишал его впечатления спокойной твердости и утверждения. Движение по своему существу исключает законченность; оно может изменяться бесконечно, добавляться и нарастать. Между тем для монументальной формы нужно ясно выраженное начало и ясно обозначенный конец, исключающий возможность что-либо добавить или убавить.

По моему убеждению, курс на движение формы гораздо более легок для архитектора; курс же на монументальность требует бесконечно больше архитектурного мастерства. Вот почему этот курс как бы отсеивает ряды архитекторов и, предъявляя к ним повышенные требования, делает то, что лишь относительно немногие могут с честью выступить на архитектурную дорогу, приводящую к созданию монументальных сооружений.

4. Запас архитектурных средств, которыми располагает современный архитектор, должен быть решительно пересмотрен под углом зрения изыскания способов максимальной выразительности.

Это стремление уводит меня на пути синтетического искусства и заставляет мечтать о зданиях будущего, в которых основная архитектурная мелодия модулируется и оттеняется путем гармоничного внесения в нее скульптурных и живописных вкраплений.

В своих работах, выполненных для нужд Красной Армии, я всюду пробую практически вступать на этот путь, широко используя, в частности, скульптурные группы.

Эта же тяга к всемерному обогащению способов архитектурной выразительности делает для меня тесными границы двух основных теперешних архитектурных устремлений: 1) железобетонной, индустриальной архитектуры (Корбюзье) и 2) воскрешения архитектурных заветов классики.

При всем резком несходстве этих двух путей их роднит в моем представлении одна общая черта — ориентация на Запад.

Между тем теснейшая увязка международной позиции Советской страны с грандиозной борьбой народов Востока за свое освобождение от империалистического гнета должна подсказать советскому архитектору внимательное и любовное отношение к великой архитектуре Востока. В своей личной практике (проект 1-го Дома РВС) я сознательно использовал некоторые мотивы индийской архитектуры.

Художник, вставший на путь использования прошлого опыта, должен заранее быть готовым посчитаться с неизбежным упреком в «эклектизме».

Этот упрек, конечно, представляет собой острое оружие, которым легко играть; однако его следует бояться, думается, только тем, кто лишь механически натаскивает накопленные прошлым богатства и с легким сердцем и пустой душой использует их для решения современной темы. Истинный же художник, как я подчеркнул это в начале статьи, прежде всего должен браться за темы, его лично глубоко волнующие, должен «звучать» в унисон с заданиями сегодняшнего дня. Это созвучие с теперешним днем лучше всего убережет

его от эклектизма и мертвого нанизывания старых форм и сделает это использование прошлого опыта органической частью его работы.

5. Это же стремление к максимальному расширению способов архитектурного воздействия заставляет меня в своих работах и в своих вкусах чуждаться недавнего увлечения монотонными темно-серыми цветами в отделке зданий. Нельзя рядить в какую-то «аре-стантскую» по своему цвету одежду дома, строящиеся в стране, рождающей социализм. Нужно широко прочувствовать «проблему цвета» в архитектуре, вводить в свою практику игру естественных цветов материалов (например, красные кирпичные полосы) и цветных штукатурок. Здание вовсе не обязано быть однотонным, а должно радовать гармонией хорошо подобранных цветов.

6. Архитектурные формы должны быть просты, понятны и лаконичны. Они должны «доходить» до широких масс. Поэтому следует определенно чуждаться всякой сложной и запутанной символики, могущей заинтересовать лишь очень узкий круг зрителей. До масс же «доходит» лишь простая форма, не требующая расшифровки, понятная всем.

Поэтому, работая над новым зданием, я лично дорожу не только отзывами специалистов, но и суждениями совершенно неподготовленных архитектурно людей. «Доходит» или «не доходит» до них моя работа — это в конце концов и решает дело.

Понятность и «доходчивость» архитектурных форм особенно нужна в военной архитектуре. Способно ли здание что-то «сказать» широким кругам красноармейцев, сможет ли оно явиться действенным орудием «монументальной пропаганды» о крепости и мощи Красной Армии, ее великой организующей силе — таков должен быть основной критерий при оценке проектов крупного сооружения военного ведомства.

Следует при этом сказать, что архитектурная задача создания монументального военного сооружения сильно облегчается по сравнению с аналогичной задачей по сооружениям общего значения. Работа архитектора сильно облегчается как четкостью того идеологического содержания, которое должны раскрывать архитектурные формы воинских зданий, так и выразительностью скульптурных образов, которые могут быть здесь использованы, и т. д. Вот почему тот участок общего фронта советской архитектуры, который посвящен военному строительству, должен играть определенно ведущую роль в великой задаче создания монументальной архитектуры в Стране Советов. Здесь задача относительно проще поддается более четкой и ясной архитектурной формулировке, средства выразительности также более определенны и наглядны.

ТВОРЧЕСКИЙ ОТЧЕТ [2]. 1935 г.

Если бы меня спросили, что лежит в основе архитектурного творчества, как нужно приступать к созданию того или другого образа, я бы ответил: забудь, что ты «архитектор»; постарайся не думать о твоем архитектурном багаже (а он у тебя должен быть немалый), забудь свою привязанность к любимым тобой мотивам и архитектурным формам, к наследию прошлого или к достижениям сегодняшнего дня. Не будь рабом любимого мотива, не смотри на него, как на канон; продумай поставленную перед тобой задачу как человек посторонний, не «специалист». Раньше всего найди идею сооружения, его душу, его характер, его образ.

Без продуманной идеи, глубоко внутренне связанной с сущностью здания, нельзя создать архитектурного памятника, активно действующего на зрителя. И тут-то твои знания, весь твой архитектурный опыт, твое знание архитектурного прошлого — тебе пригодятся не только лишь как средство для воплощения идеи. Ты будешь знать, как ты хочешь влиять на зрителя. Ты знаешь, что ты хочешь сказать своим образом. У тебя есть целевая установка. При таком методе творчества у архитектора развязаны руки, ему не страшно применять «любые формы» — колонны парные или не парные, с капителями или без капителей, продолговатые окна или горизонтальные, сплошное застекление или глухие стены. Все это является тем материалом, который привлекается для выявления идеи, для кристаллизации образа, — конечно, если формы подбираются не механически, а на основе гармонии с идеей и в строгом соответствии с логической необходимостью. Этого принципа я придерживаюсь всегда в своей работе. Опишу для примера, как у меня возникла идея памятника Жертвам революции в Ленинграде, начатого постройкой в 1927 году и законченного в 1930 г. [3]

Стоя на площади, я видел, как тысячи пролетариев, проходя, прощались со своими товарищами, и каждая организация, каждый завод оставлял свои знамена, втыкая их в землю. У меня возник образ — так же со всех концов города, воодушевленные одним чувством, пролетарии Ленинграда привезли камни-глыбы и на соответственных местах поставили плиты с героическими надписями. Вот и все. Идея найдена. Никаких колоннад, никаких сооружений в виде пропилей. Решение дал первый порыв чувства, простой, но сильный.

По-моему, дело не в том, в каких формах работает тот или иной архитектор, а в том, насколько содержательно все сооружение, ясно ли читается образ, воспринимается ли он зрителем, вызывая радость жизни и чувство бодрости.

АРХИТЕКТОР И СКУЛЬПТОР[4]. 1941 г.

Скульптура отражает мир человека и формы животного или растительного мира. Архитектура же, используя те же формы органического мира, вместе с тем создает самостоятельный, независимый мир форм, стремясь к выявлению законов пропорциональности и уравновешенности частей здания между собой. Она обладает особой пластичностью и скульптурностью форм. Классический орнамент, всякие порезки, каблучки, коринфские листы, украшения капителей имели, может быть, когда-то исходным моментом ассоциацию с растительным миром, но украшения эти безгранично далеко отошли от своих первоисточников, от растительного мира. Всякие весьма интересные попытки введения в форму коринфской капители фигуры человека или зверя потерпели фиаско, так как включение этих фигур мешает архитектонической целостности самого здания. Иначе говоря, чем меньше в скульптуре, украшающей здание, рассказа и чем больше архитектурной переработки скульптурной темы, тем чище будет архитектура здания, тем более цельным будет само сооружение.

Различия в природе архитектуры и скульптуры весьма осложняют задачу их слияния, их синтеза. Поэтому в истории мирового искусства мы имеем весьма редкие примеры полного единства и гармоничности архитектурных и скульптурных форм. Задача архитектора — создать такие произведения искусства, которые соотношением частей и их пропорциональностью производили бы гармоническое впечатление большей или меньшей напряженности. В качестве дополнения, в качестве элемента, работающего на эту цель, архитектор привлекает пластику, скульптуру, назначение которой — вести рассказ о виденном в образе, органически слитом с образом здания. [...]

[...] С особенной яркостью сказалось единство архитектурно-скульптурного подхода в работах Донателло. Донателло умел мыслить архитектонически, как друг его Брунеллески умел мыслить пластически. В лучших произведениях Донателло — в кафедре S. Lorenzo, статуе Юдифи, льве на площади Синьории (во Флоренции) — начала различных искусств так тесно слиты, что трудно сказать, где здесь начинается архитектурная форма и где кончается скульптурная, где кончается, скажем, статуя льва и где начинается пьедестал. Скульптура льва архитектонична, а пьедестал насыщен скульптурной пластичностью форм. Линии скульптурных форм — очертания лап льва, не отрываясь, переходят в форму пьедестала и, наоборот, архитектура пьедестала вторгается в скульптуру. В этом отношении, в отношении слияния в одном художественном произведении архитектонического и пластического начал, Донателло — скульптор,

получивший архитектурное образование, — является замечательным, непревзойденным мастером в области архитектурно-скульптурного мышления.

[...] Любопытным памятником архитектурно-скульптурного мышления автора является, по нашему мнению, храм Василия Блаженного. В нем нет ни одной скульптуры, как ее обычно принято понимать, но когда вы смотрите на храм Василия Блаженного, вы не знаете, что это за произведение: живописное, скульптурное или архитектурное. Вы видите здесь подлинный (а не декларативный) синтез искусств потому, что синтез — это не искусственное сочетание трех элементов, а одновременное мышление тремя формами — архитектурной, скульптурной, живописной. [...]

Я уже указывал, что в истории мирового искусства мастера, способные создавать «синтетические» произведения, способные архитектурно-скульптурно мыслить, насчитываются единицами. В наше время, в нашей стране скульптором, наиболее способным архитектонически мыслить, является, по моему мнению, В. И. Мухина и ее ученики. Это положение подтверждается ее блестящей работой «Рабочий и колхозница» для Советского павильона на Парижской выставке, где В. И. Мухиной в сотрудничестве с акад. арх. Б. М. Иофаном удалось добиться изумительного по своей гармоничности соотношения сил. Скульптору В. И. Мухиной безусловно присуще чувство архитектоничности и монументальности. Ее попытка решать самостоятельно архитектонические задачи, создавать фонтаны, фризы и т. д. тем более интересна, что скульпторов, глубоко почувствовавших и осознавших, что архитектура действует при помощи тектонических сил, и умеющих работать на общие идеи здания, — очень мало. Ведущая роль при решении архитектурно-скульптурных сооружений бесспорно должна принадлежать архитектору. Отсюда все значение его эрудиции в области пластики, его способности к скульптурному, образному мышлению.

ЗАБОТА О ЧЕЛОВЕКЕ — ГЛАВНАЯ ЗАДАЧА АРХИТЕКТОРА[5]. 1955 г.

На Втором Всесоюзном съезде советских архитекторов будут поставлены основные творческие вопросы социалистического зодчества. Говоря о задачах съезда, мы должны прежде всего отчетливо осознать ту роль, которую играет архитектура в жизни нашей страны. Необходимо всегда помнить, что архитектура не самоцель, а средство. Поэтому архитекторы всегда в своем творчестве должны исходить из насущных нужд советского народа, должны искать пути для улучшения жизненных условий людей, населяющих необъятные

пространства нашей Родины. Эти ведущие положения социалистического зодчества с новой силой прозвучали на Всесоюзном совещании по строительству, где были подвергнуты справедливой критике архитекторы, которые в угоду внешней форме забывали об основной задаче архитектуры. В нашей стране осуществляется гигантская программа строительных работ. Особенно большое значение придается партией и правительством массовому жилищному строительству. Поэтому первостепенная задача архитекторов состоит в том, чтобы создать проекты жилых домов, во всех отношениях отвечающих требованиям народа. Однако проблему нового типа жилого дома нельзя рассматривать изолированно, вне связи с градостроительными задачами, которые в условиях социалистического общества также должны решаться по-новому.

Естественно, что в тех случаях, когда дом сооружается на случайном участке уже сложившейся улицы, архитектор в своем творчестве связан существующими условиями старой городской застройки. Но там, где жилые дома воздвигаются на свободных территориях, где заново создаются целые кварталы, магистрали и даже городские районы, необходимо искать иные, новые решения, отвечающие условиям жизни современного города с его мощным транспортом, развитыми коммуникациями и т. д. К созданию городской магистрали у нас в большинстве случаев подходят с неправильных позиций. Думают главным образом об украшении магистрали, о ее внешней парадности, забывая о конечной цели строительства, то есть о создании полноценных, во всех отношениях удобных жилых комплексов. Эта задача может быть успешно разрешена только при всестороннем учете функциональных, экономических, технических и идейно-художественных вопросов.

Архитектор должен изучить жизнь социалистического города во всем ее многообразии. В старых городах центральные улицы, будучи транспортными артериями, одновременно являлись местом гуляний. Напряженность движения городского транспорта лишила улицу ее значения как места длительного пребывания человека и вместе с тем снизила функциональные качества расположенных на ней жилых домов.

При современном уровне развития городского транспорта, когда машины непрерывным потоком заполняют улицы, в квартирах, выходящих на магистраль, жизнь испорчена постоянным уличным шумом, запахом бензина. Балконы и лоджии, эти органически свойственные природе жилого здания архитектурные элементы, в расположенных на магистралях домах теряют свое утилитарное значение и превращаются в чисто декоративные средства. На оживленной

магистрали обычно перед зданиями отсутствует свободное пространство для зеленых насаждений.

Даже для стоянок автомашин, этого непременного атрибута современного быта, уже не находится места на центральных городских улицах. Все это обедняет жизнь человека, ощутимо лишает его многих удобств. Необходимо еще сказать и о той большой опасности, которой подвергаются дети, живущие в домах, выходящих непосредственно на магистраль.

Целый ряд культурно-бытовых зданий, как, например, больницы, школы, детские учреждения, уже не возводятся на магистралях, а располагаются в более тихих местах.

Все это заставляет пересмотреть привычные, установившиеся приемы городской застройки. Магистраль современного города, где больше едущих, чем идущих, может рассматриваться лишь как транспортная артерия. Все здесь должно быть подчинено разрешению именно этой задачи. Необходимо отрешиться от обычно принятой коридорной застройки, при которой дома непрерывной стеной выстраиваются по фронту улицы. На магистраль надо выводить зелень, которая отделяла бы жилье от четко выделенной транспортной зоны.

В этом смысле интересным примером может служить Ленинградское шоссе в Москве, где центральная проезжая часть ограждена зелеными насаждениями и в ряде случаев дома расположены с большим отступом от красной линии. Однако здесь решена только часть задачи. Вновь создаваемые городские районы я мыслю себе иначе. Жилье надо отнести в глубь кварталов. Своими главными фасадами жилые дома должны «отвернуться» от магистрали. Постановка жилых зданий не может далее идти по границам участка. Я против замкнутого квартала. Квартал должен представлять собой свободное, открытое пространство, где среди зелени размещены правильно ориентированные по странам света жилые дома. Прилегающая к домам обширная территория позволит провести благоустройство в самых широких масштабах.

Непосредственно на магистралях целесообразно сооружать невысокие здания, размещая в них магазины, предприятия общественного питания, бытового обслуживания и т. д. Ставить эти здания надо с большими разрывами, через которые будут открываться перспективы озелененных и благоустроенных внутриквартальных пространств. Первые этажи жилых домов внутри кварталов должны быть использованы только под жилье. По своим функциональным и структурным особенностям жилые и торговые помещения настолько различны, что объединение их в одном здании следует признать во всех отношениях нецелесообразным. Широко распространенное в на-

стоящее время искусственное сочетание магазинов с жилищем неминуемо влечет за собой большие неудобства как технического, так и функционального порядка, значительно удорожает стоимость 1 м^2 жилой площади. Прием городской застройки, о котором говорилось выше, отвечает и новым задачам, выдвигаемым перед архитекторами переводом массового строительства на индустриальные рельсы. Архитектор в своей работе обязан проявлять максимум заботы о внедрении прогрессивных конструкций и материалов, о всемерной типизации жилых и культурно-бытовых сооружений и тем самым — об усилении темпов, повышения качества и снижении стоимости строительства.

Перемещение жилых домов с магистралей в глубь кварталов позволит более плодотворно осуществлять строительство по типовым проектам, более широко внедрять унифицированные детали, конструкции и проч. Стоящие по фронту центральных улиц жилые дома стремятся «переспорить» друг друга. При подобном приеме городской застройки для архитектора очень силен соблазн наделить свое произведение ярко выраженными индивидуальными чертами, придать ему подчеркнуто монументальный облик, отвечающий, быть может, значению магистрали, но не соответствующий самой природе жилого здания. Подобных примеров в нашей архитектурной практике послевоенных лет очень много.

Внутри квартала внешний облик типовых, унифицированных жилых и культурно-бытовых зданий несомненно значительно выиграет. Относительно небольшой протяженности, эти здания, окруженные зеленью, свободно стоящие среди обширной архитектурно организованной территории, не будут создавать монотонности в застройке, того однообразия, которые почти неизбежны при их расположении вдоль улицы. При подобной системе планировки большая роль в создании художественной выразительности городских ансамблей будет принадлежать разнообразным малым архитектурным формам — скульптурам, фонтанам, вазам и т. д.

Мне бы хотелось, чтобы наряду с обсуждением основных проблем современного строительства на Втором съезде архитекторов было заострено внимание также и на вопросах внутренней отделки зданий и мебели как встроенной, так и обычной. Сейчас в связи с переходом на сборный железобетон, на индустриальное изготовление строительных элементов своевременно подумать о переводе на индустриальные рельсы и нашей художественной промышленности.

В этом плане необходимо пересмотреть постановку дела в наших художественно-промышленных училищах с тем, чтобы приблизить их к задачам массового строительства. До сих пор промышленность, выпускающая декоративные ткани, мебель, электроарматуру, обои

и другие предметы оборудования и отделки квартир, работает в полном отрыве от архитекторов. Это влечет за собой выпуск продукции невысокого художественного качества, насаждающей мещанский вкус. Необходимо установить самую тесную связь между архитектурой и производством предметов оборудования интерьеров.

Этот вопрос требует большого внимания, и следовало бы созвать специальный пленум, к участию в котором надо широко привлечь работников художественной промышленности. В центре внимания Второго всесоюзного съезда архитекторов несомненно должен стать вопрос о творческой направленности советского зодчества.

За время, отделяющее нас от первого съезда, путь советской архитектуры отмечен большими достижениями. Создано огромное количество замечательных сооружений, выросло мастерство наших зодчих, следующих по пути социалистического реализма. Однако развитие реалистического зодчества осложнялось формалистическими тенденциями, которыми было отмечено творчество многих архитекторов. Эти тенденции в послевоенной проектно-строительной практике выразились главным образом в одностороннем подходе к архитектурному творчеству — в погоне за внешней красотой здания в ущерб его функциональным удобствам и экономике, игнорировании современных индустриальных методов строительства, новых материалов и конструкций.

С этим нездоровым явлением неразрывно связано некритическое использование наследия классического зодчества, причем последнее рассматривалось как арсенал раз навсегда установившихся готовых образцов. Особенно широкое распространение это получило в практике последних лет. При использовании классических приемов и форм в архитектуре современных многоэтажных зданий необходимо добиваться их подлинно органической связи с внутренним объемно-пространственным построением сооружений, с их тектоникой. Здесь перед проектировщиком возникают большие трудности в связи с лимитированной высотой этажей, членением внутреннего объема на стандартную сетку помещений, общей значительной высотой зданий.

Можно назвать много примеров, когда авторы, не считаясь ни с внутренним содержанием здания, ни с его конструктивным устройством, ни тем более с соображениями экономики, с чрезмерной щедростью оснащают фасады колоннадами, портиками и т. д. Подобное механическое применение атрибутов архитектуры прошлых эпох ведет к поверхностному украшательству, эклектике, стилизаторству и вместе с тем тормозит внедрение прогрессивных индустриальных методов, конструкций и материалов, снижает темпы и удорожает стоимость строительства.

Я глубоко убежден в необходимости изучения мирового классического архитектурного наследия. Но не для того, чтобы слепо его копировать, а для того, чтобы, осознав его прогрессивные принципы, развивать и применять их в совершенно иных формах, органически связанных с нашей действительностью. При этом надо изучать и современную зарубежную архитектурную практику. В ней безусловно есть много положительного, что мы можем позаимствовать. Так, например, архитекторы Польской Народной Республики показали нам недавно генеральный план застройки Варшавы, в котором интересно решены большие жизненные вопросы, хорошо намечены будущие ансамбли города. Здесь есть чему поучиться. То же следует сказать и о решении за рубежом вопросов интерьера, качества отделочных работ, применения новых строительных материалов (рулонных покрытий и пр.) и целого ряда других существенных сторон строительства.

Архитектор, не желающий знакомиться с архитектурой зарубежных стран, напоминает мне одного ленинградского скульптора, который не ходил в Эрмитаж потому, что боялся потерять свою индивидуальность. Мы должны взять все ценное и полезное из классического мирового и отечественного наследия и вместе с тем широко использовать прогрессивные явления современной советской и зарубежной архитектурной практики.

Архитектура — сложное, синтетическое явление. Создать полноценное сооружение можно только при всестороннем учете всего большого круга функциональных, технических, экономических и идейно-художественных задач. Подобно тому как дирижер добивается гармоничного звучания оркестра только при правильном соотношении всех входящих в него инструментов, архитектор должен следить за тем, чтобы все многообразие слагаемых, из которых создается сооружение, выступало в подлинно органическом единстве. Только такой путь приемлем для социалистического зодчества. Гипертрофирование какой-либо одной стороны архитектурного произведения противоречит реалистическим началам нашей архитектуры и приводит к формалистическому толкованию архитектурных задач.

примечания

[1] Статья в «Военно-строительном сборнике», 1933, № 5.
[2] Отрывок из «Творческого отчета» («Архитектура СССР», 1935, № 6).
[3] В журнальной статье указана ошибочная датировка: памятник Жертвам революции был создан в 1917—1919 гг.
[4] Отрывок из статьи «Архитектор и скульптор» («Архитектура СССР», 1941, № 1).
[5] Из статьи «Забота о человеке — главная задача архитектора» («Советская архитектура», 1955, № 7).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АРХИТЕКТОРОВ

Абросимов Павел Васильевич — 351
Азема — 335
Алабян Каро Семенович — 200, 205
Альберти Леон Батиста — 379
Амбуаз Жак — 143
Аннерт Эдуард Христианович — 110, 143
Асплунд Эрик Гуннар — 106
Асс Виктор Евгеньевич — 507, 509

Бабуров Виктор Веньяминович — 225
Баженов Василий Иванович — 113, 144
Бакланов Николай Борисович — 503
Бархин Григорий Борисович — 306—337
Бархин Михаил Григорьевич — 173, 202, 307
Барма — 22
Белогруд Андрей Евгеньевич — 6
Бенуа Леонтий Николаевич — 69, 101, 255, 280, 308, 330, 365
Бенчи ди Чоне — 219
Беренс Петер — 206
Бернацкий Лев Николаевич — 57
Бетанкур Августин Августинович — 146
Бове Осип Иванович — 302
Браманте Донато — 17
Бровцев Сергей Ефимович — 457
Брунеллески Филиппо — 32, 519
Бруни Александр Александрович — 365
Брюквальд — 334
Брюллов Александр Павлович — 144
Буало — 335
Бубырь А. Ф. — 281
Буниатов Николай Гаврилович — 465—480
Бунин Андрей Владимирович — 304

Валлен-Деламот Ж.-Б.-М. — 110, 143
Ван де Вельде Анри — 322
Васильев Николай Васильевич — 281
Васнецов Виктор Михайлович — 184
Вахтангов Сергей Евгеньевич — 173, 202
Веснины Александр Александрович, Виктор Александрович, Леонид Александрович — 182, 205
Веснин Александр Александрович — 203
Веснин Виктор Александрович — 202, 206, 374, 385
Веснин Леонид Александрович — 6, 206, 335
Виньола де (Джакомо Бароцци) — 494
Виньон Бартелеми — 97
Висконти Давид Иванович — 113, 144
Витберг Александр Лаврентьевич — 113, 144

Витман Владимир Александрович — 282
Виэль Шарль-Франсуа — 89
Витрувий Поллион — 150, 159
Власов Александр Васильевич — 305, 436
Волков Федор Иванович — 114, 145
Воронихин Андрей Никифорович — 112, 144, 257, 302—304

Галактионов Алексей Алексеевич — 225
Гальнбек Л. П. — 457
Гальперин В. М. — 500, 504
Гарнье Тони — 210
Гварини Гуарини — 218, 219
Гевирц Яков Германович — 202
Гегелло Александр Иванович — 456, 483
Гельфрейх Владимир Георгиевич — 6, 258—262, 274—276, 279
Гинзбург Моисей Яковлевич — 147, 182, 201, 202
Гинцберг Александр Соломонович — 457
Гимар Гектор — 204
Гиршович Б. О. — 225
Гольденберг Петр Исаакович — 225
Говард Эбенизер — 353
Гоген Александр Иванович — 69
Голосов Илья Александрович — 205, 397—436
Голосов Пантелеймон Александрович — 388—396, 398
Гольц Георгий Павлович — 173
Гонзаго Пьетро — 145
Грабарь Игорь Эммануилович — 145
Гропиус Вальтер — 105, 130, 148, 177, 194, 210, 322, 327, 330, 335, 504

Данилов В. В. — 282
Делорм Филибер — 89, 97
Дмитриев Александр Иванович — 70, 282
Докучаев Николай Васильевич — 338, 340
Дубинский Михаил Хеммович — 143

Ефимов Александр Иванович — 338

Жилярди (Джилярди) Дементий (Доменико) Иванович — 117, 146, 257, 302
Жолтовский Иван Владиславович — 23—55, 105, 106, 134, 148, 180—182, 184, 196, 223, 245, 337, 389, 501

Загорский Лев Евгеньевич — 202
Залесская Любовь Сергеевна — 225
Захаров Адриан (Андреян) Дмитриевич — 95, 112, 113, 117, 144, 146, 302
Земпер Готфрид — 215, 218, 322, 323, 334
Зиновьев Павел Петрович — 507

Иваницкий Александр Платонович — 365—387
Иванов Константин Афанасьевич — 456, 504
Иври Констан де — 97
Иктин — 16, 460
Ильин Лев Александрович — 146, 279—305
Иофан Борис Михайлович — 262, 274, 276, 279, 520

Казаков Матвей Федорович — 113, 144
Калликрат — 16
Каменский Валентин Александрович — 457
Камерон Чарлз (Карл Иванович) — 49, 113, 115, 144, 194, 257
Каминский Александр Степанович — 8
Карлю Жак — 335
Катонин Евгений Иванович — 282
Кашин (Кашин-Линде) Константин Иванович — 483, 484
Кваренги (Гваренги) Джакомо — 49, 109, 110, 113, 115, 143, 194, 258, 301
Кекушев Лев Николаевич — 99
Китнер Иероним Севостьянович — 69
Клейн Александр Иванович — 281
Клейн Роман Иванович — 308, 325, 326, 335
Князев Константин Федорович — 225
Косяков В. А. — 482
Кринский Владимир Федорович — 338, 340
Кузнецов Александр Васильевич — 206—219

Лабруст Анри — 215, 218
Лавров Виталий Алексеевич — 225
Ладинский А. — 456

Ладовский Николай Александрович — 147, 231, 337—364, 504
Ламцов Иван Васильевич — 340
Леблон Жан Баттист Александр — 108, 109, 143
Левинсон Евгений Адольфович — 294, 457, 500, 503, 504
Ле Корбюзье (Жаннере) Шарль-Эдуард — 62, 68, 105, 130, 135, 136, 148, 164, 170, 177, 185, 194, 231, 328, 329, 353, 425, 504, 516
Леонардо да Винчи — 83
Леонидов Иван Ильич — 205
Леско Пьер — 143
Лидваль Федор (Фридрих) Иванович — 454, 458, 464
Линдгрен А. — 454
Липкин М. М. — 457
Литман Макс — 322, 334
Лолейт Артур Фердинандович (Федорович) — 57, 207, 326, 335
Лукомский Георгий Кресцентьевич — 78, 79, 96

Майер Ганнес — 203
Мансар Жюль-Ардуэн — 143
Мапу Г. — 338
Мастер Петр — 19
Марковников Николай Владимирович — 56—68, 146
Мельников Абрам Иванович — 114, 145
Мельников Константин Степанович — 147, 205, 504
Мендельсон Эрих — 327, 330, 335
Микеланджело Буонарроти — 17, 18, 26
Минкус Михаил Адольфович — 147
Мис ван дер Роэ Людвиг — 204
Михайлов 2-й Андрей Алексеевич — 114, 115, 145
Мищенко Григорий Емельянович — 225
Модюи Антон Францевич — 115, 145
Монферран Огюст-Ришар (Август Августович) — 301—303
Мунц Владимир Оскарович — 96, 97, 507—509
Мунц Оскар Рудольфович — 69—97, 143

Николаев Иван Сергеевич — 205
Никольский Александр Сергеевич — 481—504
Обэр — 107
Оль Андрей Андреевич — 202, 454—464

Павлинов Андрей Михайлович — 145, 158
Палладио Андреа — 18, 25, 47, 77, 117, 146, 159, 181, 189, 272, 273, 301
Парусников Михаил Павлович — 173
Пельциг Ганс — 322, 323, 326, 330, 335
Перетяткович Мариан Марианович — 325, 335
Перре Гюстав — 106, 170
Перре Огюст — 106, 170, 210, 212, 322, 335
Перроне Жан-Родольф — 143
Петров И. — 338, 346, 351, 363
Пиранези Джованни Батиста — 113, 145
Писцов Павел Васильевич — 114, 145
Плавов Петр Сергеевич — 114, 145
Покровский Владимир Александрович — 184, 204
Покрышкин Петр Петрович — 466
Поляков Николай Харлампиевич — 225, 304
Померанцев Александр Никанорович — 308, 330
Постник — 22
Правдзик Бронислав Казимирович — 366
Преображенский Михаил Тимофеевич — 330, 335
Пьячентини — 107

Растрелли Варфоломей (Бартоломео) Варфоломеевич — 94, 108, 109, 143
Рафаэль Санти — 17, 18
Реймерс Елена Константиновна — 282
Рен Кристофер — 214, 218
Ринальди Антонио — 113, 144
Рожин Игорь Евгеньевич — 507
Розенберг Александр Владимирович — 202, 281
Романо Джулио — 18
Ронделе — 215, 218
Рончевский Константин Иванович — 206
Росси Карл Иванович — 49, 95, 109, 112, 113, 115, 143, 144, 296, 302, 394
Руднев Лев Владимирович — 149, 295, 505—525

Руска Луиджи (Алоизий Иванович) — 113, 144
Рыльский Иван Васильевич — 202, 206, 308

Сааринен Элиэл — 454
Савельев Леонид Иванович — 186, 204
Самарин С. П. — 457
Самойлов Анатолий Васильевич — 437—453
Сангалло Антонио да, Младший — 18
Сансовино Якопо — 18, 47, 48, 54
Семенов Владимир Николаевич — 220—243
Семенов-Прозоровский Владимир Владимирович — 225
Серк Лев Акселевич — 57
Симонов Григорий Александрович — 457, 483
Скамоцци Джакомо — 18
Смирнов Николай Семенович — 225
Соболев Дмитрий Михайлович — 225
Соболев Иван Николаевич — 173
Стапран Освальд Андреевич — 186, 204
Стасов Василий Петрович — 113, 115, 144, 296
Степанов Николай Николаевич — 484
Стоноров — 267
Суслов Владимир Васильевич — 466
Суффло Жак Жермен — 89, 97, 214. 218

Таленти С. — 219
Таманян (Таманов) Александр Ованесович (Иванович) — 244—254, 256, 466, 477
Таут Бруно — 202, 504
Таут Макс — 177, 202
Тверской Лев Михайлович — 282
Терский М. С. — 8
Томон Тома де — 49, 95, 109, 113, 115, 117, 143, 194, 394, 501, 505
Тораманян Торос — 473, 480
Трапезников Константин Иванович — 225
Трдат — 475, 480
Трезини Доменико (Андрей Петрович) — 113, 144
Троцкий Ной Абрамович — 182, 295, 456
Туркус Михаил Александрович — 340

Унвин Раймонд — 64, 353

Фиоравенти Аристотель — 19
Фомин Иван Александрович — 91, 98—149, 184, 245, 276, 294, 308, 324, 463, 487, 506

Хауке Михаил Оттович — 225
Хидекель Лазарь Маркович — 483
Холмогоров Е. И. — 457
Хряков Александр Федорович — 507

Чернявский Илья Зиновьевич — 509

Шарлемань 1-й Иосиф Иванович — 114, 145
Шарлемань 2-й Людвиг Иванович — 114, 145
Шехтель Федор (Франц) Осипович — 7—22, 99
Шинкель Карл Фридрих — 215, 218, 322, 323, 334
Шквариков Вячеслав Алексеевич — 304
Штакеншнейдер Андрей Иванович — 114, 145

Щусев Алексей Викторович — 22, 26, 56, 106, 150—206, 223, 244, 245, 251, 389, 466
Щуко Владимир Алексеевич — 106, 184, 255—279, 308, 504

Эйхенвальд Александр Александрович — 56

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Ф. О. Шехтель.
2. Ф. О. Шехтель. Особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке (ул. Ал. Толстого). Вестибюль и холл. 1893.
3. Ф. О. Шехтель. Особняк Морозовых в Подсосенском переулке. Готический кабинет. 1896.
4. Ф. О. Шехтель. Особняк Рябушинского на углу М. Никитской и Спиридоновки (ул. Качалова и ул. Ал. Толстого). 1900.
5—6. Ф. О. Шехтель. Русский отдел на Международной выставке в Глазго. Павильон сельскохозяйственного отдела. 1901.
7. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал в Москве. 1902.
8. Ф. О. Шехтель. Дом Московского купеческого общества. Угол Новой площади и М. Черкасского переулка. 1909.
9. Ф. О. Шехтель. Доходный дом Шамшина на Знаменке (ул. Фрунзе) в Москве. 1909.
10. И. В. Жолтовский.
11. И. В. Жолтовский. Дом скакового общества на Беговой ул. в Москве. 1905.
12. И. В. Жолтовский. Особняк Тарасова на Спиридоновке (ул. Ал. Толстого) в Москве. 1910.
13—14. И. В. Жолтовский. Всероссийская сельскохозяйственная выставка в Москве. Арка главного входа и генплан. 1923.
15. И. В. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве. 1932.
16. И. В. Жолтовский. Дом уполномоченного ВЦИК (ныне здание Горсовета) в Сочи. 1936.
17—18. И. В. Жолтовский. Проект театра в Таганроге. Фасад и план 1-го этажа. 1937.
19. И. В. Жолтовский. Дом на Моховой ул. (проспект Маркса) в Москве. 1933—1934.

20—21. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Смоленской пл. в Москве. Общий вид и боковой фасад. 1953.

22. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Б. Калужской ул. (Ленинский проспект) в Москве. Фрагмент. 1950.

23. Н. В. Марковников.

24. Н. В. Марковников. Поселок «Сокол» в Москве. Вариант планировки. 1923.

25. Н. В. Марковников. Дом в поселке «Сокол» в Москве. 1923.

26. Н. В. Марковников. Поселок «Сокол» в Москве. Вариант планировки. 1923.

27. О. Р. Мунц.

28. О. Р. Мунц. Проект могилы полководца. Эскиз. 1909.

29. О. Р Мунц. Волховская ГЭС. Вид со стороны верхнего бьефа. 1923—1926.

30. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Проект главного здания. 1923—1926.

31. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Турбинный зал. 1923—1926.

32. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Пульт управления. 1923—1926.

33. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Щиты Стонея. Водоспуск. 1923—1926.

34. О. Р. Мунц. Дворец Труда в Сталинграде. Проект. 1932.

35. О. Р. Мунц. Хибиногорск. Каменная застройка первой очереди. Проект. 1931.

36. О. Р. Мунц. Заполярный Дом Советов в Мурманске. Проект. 1933.

37. И. А. Фомин.

38. И. А. Фомин. Дом Половцева (ныне санаторий ВЦСПС) на Каменном острове в С.-Петербурге. Главный фасад. 1911—1913.

39. И. А. Фомин. Чернышева площадь в С.-Петербурге. Офорт. 1911—1912.

40. И. А. Фомин. Дом Абамелек-Лазарева в С.-Петербурге. Столовая. 1913—1914.

41—42. И. А. Фомин. Дворец рабочих Петергофского района. Перспектива и план. 1919.

43. И. А. Фомин. Памятник Я. М. Свердлову, известный под названием «Памятник Революции». Конкурсный проект. 1920.

44. И. А. Фомин. Конкурсный проект павильона СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. 1924.

45. И. А. Фомин, И. И. Фомин. Политехнический институт в Иванове. 1926—1928.

46—47. И. А. Фомин, А. Я. Лангман. Дом «Динамо» в Москве. Общий вид и проект. 1929—1931.

48. И. А. Фомин, Г. К. Олтаржевский. Здание Моссовета в Москве. Новый корпус. Двор. Проект. 1928—1930.

49. И. А. Фомин. Здание Наркомтяжпрома в Москве. Перспективный вид с площади Свердлова. Конкурсный проект. 1939.

50. И. А. Фомин, П. В. Абросимов, А. П. Великанов. Здание Академии наук СССР. Конкурсный проект. 1934 г.

51. И. А. Фомин, П. В. Абросимов. Здание Совета Министров УССР в Киеве. 1934—1938.
52. А. В. Щусев.
53. А. В. Щусев. Церковь Марфо-Марьинской общины в Москве. 1908—1912.
54. А. В. Щусев. Здание Казанского вокзала в Москве. 1912—1941.
55. А. В. Щусев. Здание санатория в Мацесте. 1927.
56. А. В. Щусев. Здание Центрального телеграфа в Москве. Проект. 1925.
57. А. В. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина в Москве. 1924—1930.
58—59. А. В. Щусев. Здание Наркомзема в Москве. Общий вид и план. 1928—1933.
60. А. В. Щусев, Л. Н. Савельев, О. А. Стапран. Здание гостиницы «Москва» в Москве. 1930—1935.
61. А. В. Щусев. Здание Института Маркса, Энгельса, Ленина (ИМЭЛ) в Тбилиси. 1933—1938.
62. А. В. Щусев. Этюд дворика для Казанского вокзала. Акварель. 1913.
63. А. В. Щусев. «Седьмая симфония». Рисунок. 1942.
64. А. В. Кузнецов.
65. А. В. Кузнецов. Дом Политехнического общества в Харитоньевском переулке (ныне Дом техники АН СССР).
66. А. В. Кузнецов. Бывшее здание МАИ, ныне здание Министерства высшего и среднего специального образования в Москве. 1913—1914.
67. В. Н. Семенов.
68. В. Н. Семенов. Проект города-сада на станции Прозоровская под Москвой. Генеральный план. 1912.
69. В. Н. Семенов. Проект планировки курорта.
70. В. Н. Семенов. Ростов-на-Дону. Проект планировки центра. Фрагмент.
71. А. О. Таманян.
72. А. О. Таманян. Здание Ереванской гидроэлектростанции (Ергэс-1). 1923—1926.
73—74. А. О. Таманян. Здание театра оперы и балета им. Спендиарова в Ереване. План и общий вид. 1930—1939.
75. А. О. Таманян. Показательная выставка в Ярославле. Проект. 1913.
76. А. О. Таманян. Дом Щербатова на Новинском бульваре (ул. Чайковского) в Москве. 1911—1913.
77. А. О. Таманян. Дом правительства Армянской ССР в Ереване. 1929—1941.
78. В. А. Щуко.
79—80. В. А. Щуко. Доходные дома на Каменноостровском (Кировском) проспекте в Ленинграде. 1913—1914.
81. В. А. Щуко. Русский павильон на Международной выставке в Риме. 1911.
82. В. А. Щуко. Пропилеи к Смольному в Ленинграде. 1923.
83. В. А. Щуко. Рисунок. 1905.

84—85. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Библиотека им. В. И. Ленина в Москве. Общий вид и план 2-го этажа. 1928—1929.
86. В. А. Щуко, М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде. 1926.
87—88. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Театр в Ростове-на-Дону. Общий вид и план. 1933—1936.
89. Б. М. Иофан, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Дворец Советов в Москве. Макет. 1938—1939.
90. В. А. Щуко. Собор св. Петра в Риме. Карандаш, акварель. 1905.
91. В. А. Щуко. Лоджия деи Ланци. Акварель. Перо. 1905.
92. Л. А. Ильин. *Рисунок М. А. Шепилевского.*
93. Л. А. Ильин. Проект въезда на площадь Диктатуры у Смольного. 1923.
94. Л. А. Ильин. Нагорный парк в Баку. Проект. 1938—1939.
95. Л. А. Ильин. Аничков мост. Рисунок. 1941.
96. Л. А. Ильин, А. Арнольд. Жилой дом на Московском проспекте в Ленинграде. 1938.
97. Г. Б. Бархин.
98. Г. Б. Бархин. Народный дом им. Ленина в Иваново-Вознесенске. Перспектива и аксонометрия. 1924.
99. Г. Б. Бархин. Дом «Известий» в Москве. Общий вид. 1925—1927.
100—101. Г. Б. Бархин. Театр в Ростове-на-Дону. Перспектива, аксонометрия и план. 1931.
102. Г. Б. Бархин. Автомобильный вуз (профтехкомбинат) при Горьковском автозаводе. 1930.
103—104. Г. Б. Бархин. Дворец Труда МОСПС. Аксонометрия и план. 1932.
105. Г. Б. Бархин. Севастополь. 1944—1947.
106. Н. А. Ладовский.
107—108. Н. А. Ладовский. Экспериментальный проект коммунального дома. Фасад, разрез и план. 1920.
109. Н. А. Ладовский. Проект трудкоммуны «Костино». Макет. 1927.
110. Н. А. Ладовский. Проект памятника Х. Колумбу в Санто-Доминго. 1929.
111—112. Н. А. Ладовский. Проектные предложения по планировке новой Москвы. («Парабола»). 1930.
113—114. Н. А. Ладовский. «Зеленый город». Проект гостиницы и генплан. 1930.
115. Н. А. Ладовский. Проект театра МОСПС. 1930.
116. Н. А. Ладовский. Дворец Советов. Конкурсный проект. Второй вариант. 1931.
117. Н. А. Ладовский. Станция метро «Лермонтовская» (бывш. «Красные ворота»). 1935.
118. А. П. Иваницкий.
119. А. П. Иваницкий. Гусь-Хрустальный. Схема планировки. 1927.
120. А. П. Иваницкий. Баку. Проект планировки. Вариант. 1927.

121. А. П. Иваницкий. Баку. Набережная. Проект. 1927.
122. П. А. Голосов.
123. П. А. Голосов. Доходный дом в Уланском переулке в Москве. 1913.
124—125. П. А. Голосов. Клуб профсоюза железнодорожников. Перспектива и план. 1927.
126. П. А. Голосов. Почтамт в Харькове. Проект. 1927.
127. П. А. Голосов. Кинофабрика в Москве. Проект. 1927.
128—129. П. А. Голосов. Здание полиграфического комбината «Правда» в Москве. 1930—1934.
130. И. А. Голосов.
131. И. А. Голосов. Дом электробанка в Москве. Проект. 1926.
132—133. И. А. Голосов. Дворец Труда в Москве. Перспектива и план. 1923.
134—136. И. А. Голосов. Клуб Союза коммунальников на Лесной улице в Москве (клуб им. Зуева). Перспектива и планы. Общий вид. 1926.
137. И. А. Голосов. Жилой дом в Иваново-Вознесенске. Проект. 1931.
138. И. А. Голосов. «Дом текстилей» в Москве. Проект. 1926.
139. И. А. Голосов. Дворец культуры в Сталинграде. Проект. 1928.
140. И. А. Голосов. Дом работников военно-инженерной Академии на Яузском бульваре в Москве. 1934.
141. А. В. Самойлов.
142. А. В. Самойлов. Конкурсный проект памятника-мавзолея В. И. Ленину и жертвам революции в Одессе. 1925.
143—144. А. В. Самойлов, А. П. Иваницкий. Поселок им. Шаумяна в Баку (бывш. Арменикенд). Вид улицы и план жилого комплекса. 1925—1929.
145. А. В. Самойлов. Дом Центросоюза в Москве. Конкурсный проект. 1929.
146. А. В. Самойлов. Учебный корпус механического института им. М. В. Ломоносова в Москве. Конкурсный проект. 1932.
147—148. А. В. Самойлов. Центральный институт курортологии на проспекте Калинина в Москве. 1929—1933.
149. А. В. Самойлов. Санаторий «Наука» (ныне гостиница «Интурист») в Сочи. 1935—1951.
150. А. В. Самойлов. Жилой дом на улице Дмитриевского (бывш. Зачатьевский переулок). 1928—1930.
151. А. А. Оль.
152. А. А. Оль. Проект музея им. М. В. Ломоносова в Архангельске. 1914.
153. А. А. Оль. Дача писателя Л. Андреева в Райволе. 1907.
154—155. А. А. Оль. Серпуховский рабочий поселок. Фасады и перспектива.
156. А. А. Оль. Санаторий «Пикет» в Кисловодске.
157. А. А. Оль, В. Ф. Белов, А. А. Лейман. Автово. Ленинград. Жилые дома. 1939.
158. А. А. Оль, В. Ф. Белов, А. А. Лейман. Застройка жилого района Автово. Ленинград. 1939.
159. Н. Г. Буниатов.

160. Н. Г. Буниатов. Реконструкция языческого храма в Гарни. Вторая половина I в. Модель.
161. Н. Г. Буниатов. Церковь Григория рода Абугамренц в Ани. X в. Акварель.
162. Н. Г. Буниатов. Жилые дома на пересечении улиц Туманяна и Налбандяна в Ереване. 1925—1928.
163. Н. Г. Буниатов. Гостиница «Ереван» на улице Абовяна в Ереване. 1926—1928.
164. Н. Г. Буниатов. Здание Сельскохозяйственного банка в Ереване. 1927—1930.
165. Н. Г. Буниатов. Гостиница «Севан» на улице Шаумяна в Ереване. 1930—1934.
166. А. С. Никольский.
167. А. С. Никольский. Конкурсный проект исполкома, нарсуда и почты. 1921.
168. А. С. Никольский. Школа им. 10-летия Октября на проспекте Стачек в Ленинграде. 1925—1928.
169. А. С. Никольский. Зал для общественных собраний на тысячу человек. Макет. 1926.
170. А. С. Никольский. Театральный стадион в Москве им. МОСПС. Макет. 1930—1931.
171. А. С. Никольский. Баня с бассейном. Макет. 1927.
172. А. С. Никольский. Экспериментальная одноэтажная школа-семилетка. Макет. 1928.
173. А. С. Никольский. Высший кооперативный институт и студенческие общежития в Москве. Макет. 1930.
174. А. С. Никольский. Дворец Советов в Москве. Макет. 1931.
175. А. С. Никольский. Трибуны стадиона им. Красного Спортинтерна в Ленинграде. 1927—1928.
176. А. С. Никольский, при участии В. Гальперина и А. Заварзина. Школа на тысячу учащихся в Лесном по дороге в Сосновку в Ленинграде. 1927—1930.
177. А. С. Никольский. Стадион им. С. М. Кирова на Крестовском о-ве в Ленинграде. Рисунок.
178. А. С. Никольский. Галерея на стадионе им. С. М. Кирова. Рисунок.
179. Л. В. Руднев.
180. Л. В. Руднев. Эскиз праздничного оформления Марсова поля в Ленинграде 7 ноября 1918 года.
181. Л. В. Руднев. Памятник Жертвам революции на Марсовом поле. 1917—1919.
182. Л. В. Руднев. Военная Академия им. М. В. Фрунзе. 1937.
183. Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков. Здание Московского государственного университета на Ленинских горах. 1948—1953.

СОДЕРЖАНИЕ

ФЕДОР (ФРАНЦ) ОСИПОВИЧ ШЕХТЕЛЬ (1859—1926) 7
Сказка о трех сестрах: живописи, архитектуре, скульптуре. 1919. 14
Предисловие, составление и примечания Е. И. Кириченко.

ИВАН ВЛАДИСЛАВОВИЧ ЖОЛТОВСКИЙ (1867—1959) 23
Воспитание архитектора. 1937 г. 31
О преподавании истории архитектуры. 1937 г. 32
К молодым зодчим. 1945 г. 37
О некоторых принципах зодчества 37
Об архитектуре города 41
Об ансамбле. 1940 г. 45
Классика, эклектика, стиль 48
Строительство, индустриализация, тип и стандарт 51
Предисловие, составление и примечания Н. П. Былинкина

НИКОЛАЙ ВЛАДИМИРОВИЧ МАРКОВНИКОВ (1869—1942) 56
Благоустройство населенных мест и охрана их природной красоты. 1923 г. 60
Новый архитектурный журнал «Современная архитектура». 1926 г. 61
О выставке современной архитектуры. 1927 г. 62
Город-сад Вельвин. 1928 г. 62
Корбюзье и его эскизы дома Центросоюза. 1928 г. 62
Экономика поселкового строительства. 1929 г. 62
Планировка и благоустройство поселков. 1931 г. 63
Проблема архитектуры социалистического реализма в жилищном строительстве. 1939 г. 67
Из тезисов доклада на конференции молодых архитекторов. 1940 г. 67

Предисловие, составление и примечания М. И. Астафьевой

ОСКАР РУДОЛЬФОВИЧ МУНЦ (1871—1942) 69
Парфенон или св. София? К спору о классицизме в архитектуре. 1916 г. 74
Из рецензии на книгу Г. К. Лукомского «Старый Петербург. Прогулка по старинным кварталам столицы». 1917 г. 78
Заря свободы и новое искусство. 1917 г. 79
Вопросы эстетики в промышленном и инженерном строительстве 81
О классике и классическом. 1940 г. 86
Дисциплина архитектурного проектирования и ее постановка на архитектурном факультете института Всероссийской Академии художеств. 1940 г. 89
Материал и монументальность. 1940 г. 92
Предисловие, составление и примечания Е. И. Кириченко

ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ ФОМИН (1872—1936) 98
О значении памятников архитектуры для города 108
Текущие вандализмы. 1908 г. 110
Об окраске старинных зданий 110
О праздновании юбилеев знаменитых зодчих. 1910 г. 112
Историческая выставка архитектуры в С.-Петербурге. 1908 г. 113
О русской архитектуре начала XIX века. 1911 г. 115
О профессии архитектора. 1915 г. 118
Надписи на проектах сооружений монументальной пропаганды. 1920 г. 118
Архитектурная мастерская при Отделе благоустройства. 1919 г. 118
О насаждениях. 1919 г. 119
Революция и задачи нового строительства. 1925 г. 120
I. Дома рабочих 121
II. Дома городских жителей 122
III. Коммунальные дома 123
IV. Коммунальные поселки 123
V. Поселки отдыха 123
Из пояснительной записки к конкурсному проекту павильона СССР для Международной выставки декоративных искусств в Париже. 1924 г. 124
О застройке Москвы. 1933 г. 125
О творческой преемственности. 1927 г. 126
«Формула творчества» (рубеж 1920—30-х гг.) 127
Из моего творческого опыта. 1933 г. 127
Творческие пути советской архитектуры и проблема архитектурного наследства. 1933 г. 129
Роль архитектора в современных условиях. 1934 г. 132

О доме, построенном И. В. Жолтовским на Моховой улице. 1934 г. 134
О простоте и богатстве. 1934 г. 135
Против фетишизации материала. 1934 г. 136
О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем. 1933 г. 138
Принципы творческой работы архитектурной мастерской № 3. 1934 г. 139
Принципы архитектурного творчества. 1936 г. 142
Предисловие, составление и примечания А. А. Стригалева

АЛЕКСЕЙ ВИКТОРОВИЧ ЩУСЕВ (1873—1949) 150
Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре. 1905 г. 157
О реставрации Московских кремлевских башен. 1915 г. 159
От Московского архитектурного общества. Обращение. 1923 г. 160
О принципах архитектурного строительства. 1924 г. 161
О книге К. Зитте «Городское строительство с точки зрения его художественных принципов». 1925 г. 165
Архитектура и градостроительство. 1926 г. 166
Архитектура новая. 1926 г. 168
Из предисловия к «Ежегоднику МАО». 1927 г. 168
Экономика, техника и архитектура. 1926 г. 169
Строительство населенных мест. 1926 г. 170
Заключительное слово. 1926 г. 171
Город счастья. 1932 г. 172
Профиль архитектора. 1932 г. 173
Против аскетической архитектуры. 1933 г. 173
Как будет организована наша работа. 1933 г. 174
Конец архитектурной схоластики. 1933 г. 174
Архитектурная организация города. 1934 г. 174
К вопросу о монументальном искусстве. 1934 г. 179
Уроки майской архитектурной выставки. 1934 г. 180
Вопросы архитектурной композиции в национальных республиках. 1934 г. 182
Наши разногласия. 1935 г. 183
Архитектура эпохи. 1935 г. 186
Городские площади. 1935 г. 187
Архитектура театрального здания. 1935 г. 189
Практика советской архитектуры. 1935 г. 191
За первое место в мире. 1935 г. 194
Пути советской архитектуры. 1935 г 195
Принципы архитектурного мастерства. 1936 г. 198
Архитектура и строительная техника. 1936 г. 198
Задачи советской архитектуры. 1937 г. 199
Творческие задачи в развитии русской архитектуры. 1944—1946 гг. 199
Из выступления по докладу К. С. Алабяна. 1947 г. 200

Предисловие, составление и примечания Н. Б. Соколова

АЛЕКСАНДР ВАСИЛЬЕВИЧ КУЗНЕЦОВ (1874—1954) 206
Архитектура и железобетон. 1915 г. 213
Архитектура и строительная техника в XIX и начале XX века. 1934 г. 214
Архитектурные пространственные системы. 1937 г. 216
Предисловие, составление и примечания И. С. Николаева и А. С. Фисенко

ВЛАДИМИР НИКОЛАЕВИЧ СЕМЕНОВ (1874—1960) 220
Благоустройство городов. 1912 г. 227
Москву планировать и застраивать заново. 1932 г. 229
Как планировать и застраивать Москву. 1933 г. 231
Вопросы планировки. 1935 г. 234
Основы планировки застраиваемых городов. 1947 г. 238
О генеральном плане города Ростова-на-Дону. 1949 г. 242
Предисловие, составление и примечания О. В. Смирновой

АЛЕКСАНДР ОВАНЕСОВИЧ ТАМАНЯН (1878—1936) 244
Вопросы архитектурного творчества 249
Планировка Еревана и проблемы градостроительства 250
Организация архитектурно-строительного дела в Армении 252
Предисловие, составление, перевод и примечания Л. С. Зоряна

ВЛАДИМИР АЛЕКСЕЕВИЧ ЩУКО (1878—1939) 255
Выдержки из писем 1903—1904 гг.:
О Пскове 263
Из Новгорода 263
О Ростове Великом 264
Заметки из путевых тетрадей:
О Вене 264
С дороги из Вены в Триест 264
О Лондоне 264
О Нью-Йорке 265
О проекте въезда в Смольный в Ленинграде. 1923 г. 265
О проекте памятников В. И. Ленину в Москве. 1924 г. 265
О проекте памятника В. И. Ленину на б. Троицкой площади в Ленинграде. 1924 г. 265
Путевые заметки:
Лондон. 1 сентября 1934 г. 265
Нью-Йорк. 12 сентября 1934 г. 266
Нью-Йорк. 5 октября 1934 г. 267
Филадельфия. 2—3 октября [1934 г.] 267

Планировка и архитектура. Из заграничных впечатлений. 1935 г. 268
Творческий отчет 1935 г. 272
Что дала нам Великая социалистическая революция. 1937 г. 274
О памятнике Ленину у Финляндского вокзала. 1926 г. 276
О памятнике В. И. Ленину у Финляндского вокзала. 1939 г. 276
Художник — о принципе монтировки. 1926 г. 277
Бал-маскарад. 1927 г. 278
Оформление спектакля. 1938 г. 278
Предисловие, составление и примечания И. А. Толстой

ЛЕВ АЛЕКСАНДРОВИЧ ИЛЬИН (1880—1942) 280
Эволюция градостроительства. 1921 г. 283
Ансамбль в архитектурном облике Ленинграда. 1933 г. 285
Из рукописи «Планировка и строительство городов» [конец 1930-х гг.]:
Из главы IV «Архитектурный ансамбль и композиция плана города» 286
Из главы IX «Градостроительство периода капитализма» 288
Ансамбль в архитектуре города. 1935 г. 289
Планировка и архитектура Ленинграда. 1935 г. 290
Выставка «Архитектура Ленинграда за 18 лет». 1936 г. 294
Архитектура Москвы и Ленинграда. 1940 г. 295
Архитектура Ленинграда и русская национальная архитектура. 1940 г. 296
Творчество ленинградских архитекторов. 1940 г. 299
Прогулки по Ленинграду:
У Зимнего дворца 300
От Эрмитажа к Марсову полю 301
Дворцовая площадь 301
У Адмиралтейства 302
Фонтанка 302
Улица Халтурина и канал Грибоедова 303
Предисловие, составление и примечания Е. П. Бусыревой и Ю. С. Яралова

ГРИГОРИЙ БОРИСОВИЧ БАРХИН (1880—1969) 306
О зодчестве 313
Город, улица, площадь 316
О театре 320
Общественные здания 325
Вопросы архитектурного образования 330
Предисловие, составление и примечания А. Г. Бархиной

НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ЛАДОВСКИЙ (1881—1941) 337
Из протоколов заседания комиссии живописно-

скульптурно-архитектурного синтеза [1919 г.]: 343
О специфике архитектуры как искусства и характере ее взаимодействия со скульптурой 343
О роли и взаимоотношении в архитектуре пространства, формы, конструкции и материала 343
О роли новаторства и преемственности в процессе создания нового стиля 344
О роли пространства в архитектуре и о характере синтеза архитектуры, скульптуры и живописи 344
Определение технической конструкции. 1921 г. 345
Из протоколов рабочей группы архитекторов ИНХУКа. 1921 г. 345
Основы построения теории архитектуры (под знаком рационалистической эстетики). 1926 г. 347
Психотехническая лаборатория архитектуры (в порядке постановки вопроса). 1926 г. 352
Об организации восприятия пространственных величин и объектов. 1929 г. 353
О динамической планировочной структуре города 1930 г. 353
О перспективах стандартизации жилищного строительства (из статьи «Город отдыха и социалистического быта». 1930 г.) 359
Планировка Автостроя и Магнитогорска в вузе. 1931 г. 360
Предисловие, составление и примечания С. О. Хан-Магомедова

АЛЕКСАНДР ПЛАТОНОВИЧ ИВАНИЦКИЙ (1881—1947) 365
Из автобиографии. 1946 г. 370
Восстановление разрушенных городов. 1917 г. 370
О состоянии дела планировки городов. 1925 г. 371
К вопросу об использовании территории при планировке городов. 1927 г. 371
О применении системы районной планировки. 1927 г. 372
О рациональной планировке городов. 1926 г. 372
Из письма от 10 августа 1929 г. 374
К вопросу о планировке малых городов. 1929 г. 374
Планировка г. Гусь-Хрустальный. 1929 г. 375
Планировка г. Ржева. 1929 г. 375
Проблема планировки г. Горького. 1928—1934 гг. 375
Насаждения зеленые. 1931 г. 377
Назначение Зеленого города около г. Горького. 1932 г. 378
О подготовке архитекторов-планировщиков. 1933 г. 378
О путях освоения архитектурного наследия. 1933г. 378
О «масштабности» при планировке городов. 1936 г. 379
Об искусстве плана города. 1940 г. 380
О задачах архитектора-градостроителя 380

К вопросу об организации и постановке высшего архитектурного образования для подготовки кадров по планировке и застройке городов. 1946 г. 381
Задачи научной разработки вопросов планировки и реконструкции городов СССР. 1946 г. 382
Об использовании картографической документации исторического порядка при планировке пригородных зон. 1946 г. 383
К вопросу об условиях формирования архитектурных комплексов. 1947 г. 384
Архитектурный профиль районной планировки. 1947 г. 385
Предисловие, составление и примечания Т. А. Чижиковой

ПАНТЕЛЕЙМОН АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛОСОВ (1882—1945) 388
Наше творческое кредо. 1935 г. 393
Замысел и его осуществление — единый творческий процесс. 1936 г. 395
Предисловие, составление и примечания В. В. Кириллова

ИЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВИЧ ГОЛОСОВ (1883—1945) 397
Лицом к современности. [Нач. 20-х гг.] 403
Докладная записка к программной схеме архитектурного обучения. 1921 г. 406
Новые пути в архитектуре. 1922 г. 409
О современных течениях в архитектуре. [1920-е гг.] 415
Архитектура — важнейший организующий фактор новой жизни 417
Что такое архитектура 420
Мой творческий путь. 1933 г. 424
О большой архитектурной форме. 1934 г. 425
Что такое формализм в архитектуре. [1930-е гг.] 427
Против субъективизма в архитектурной теории и критике. 1934 г. 428
Некоторые актуальные вопросы архитектурного творчества. 1940 г. 431
Предисловие, составление и примечания В. В. Кириллова

АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ САМОЙЛОВ (1883—1953) 437
О творческих исканиях и задачах советской архитектуры 443
О педагогической работе 444
О промышленном строительстве 445
О типизации и стандартизации строительства 446
Об архитектуре советских здравниц 447
О Домах инвалидов Великой Отечественной войны 448
О проектировании Суворовских военных училищ 450
Об архитектуре памятников Отечественной войны. 1943 г. 450

Предисловие, составление и примечания П. А. Самойловой

АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ ОЛЬ (1883—1958) 454
О взаимодействии архитектуры и конструкции. Коллизии в современном архитектурном творчестве. 1922—1923 гг. 459
О традициях и новаторстве. 1914 г. 461
Архитектура Ленинграда. 1944 г. 462
О системе обучения в Ленинградском инженерно-строительном институте. 1948 г. 463
Предисловие, составление и примечания Г. А. Оль

НИКОЛАЙ ГАВРИЛОВИЧ БУНИАТОВ (1884—1943) 465
Изучение архитектурного наследия 471
О перепланировке и благоустройстве Еревана 477
Сейсмоустойчивость зданий. 1937 г. 479
Предисловие, составление и примечания О. Х. Халпахчяна

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ НИКОЛЬСКИЙ (1884—1953) 481
Естественное освещение помещений. 1931 г. 485
Открытое письмо архитектору Ивану Александровичу Фомину. 1929 г. 488
Современная художественная промышленность. 1929 г. 489
О методе работы 490
Театадион МОСПС в Москве. Доклад о проекте здания театра, разработанного в мастерской Никольского, тезисы и заметки. 1930—1931 гг. 490
Проект Дворца Советов в Москве. Закрытый конкурс. Июнь 1931 г. 492
Об архитектурном образовании. Теория архитектуры. 1925 г. 494
К вопросу об архитектурном проектировании. 1926 г. 494
Введение в архитектуру 495
Первое собеседование 16/XI—27 г. 495
Второе собеседование 496
О ритме 497
Мысли по поводу разрешения архитектурной задачи на плоскости (первая работа по «Введению в архитектуру»). 1927—1928 гг. 497
О высшем архитектурном образовании. 1935 г. (?) 498
Из работ моей мастерской. 1934 г. 500
Письмо к архитектору Е. А. Левинсону. 1952 г. 500
Мысли о форме [произведений архитектуры и художественной промышленности]. Речь на межвузовской архитектурной конференции. 1929 г. 501
Современная художественная промышленность. 1929 г. 502
Ошибки функционального метода. 1930 г. 503
Отрывки из выступления на заседании Ученого

совета Ленинградского филиала Академии архитектуры СССР. 1949 г. 503
Предисловие Г. А. Оль, составление и примечания Г. А. Оль и А. В. Повелихиной, перевод с немецкого М. Д. Канчели

ЛЕВ ВЛАДИМИРОВИЧ РУДНЕВ (1885—1956) 505
Заметки архитектора. 1933 г. 512
Творческий отчет. 1935 г. 518
Архитектор и скульптор. 1941 г. 519
Забота о человеке — главная задача архитектора. 1955 г. 520
Предисловие В. Е. Асса, составление и примечания С. М. Земцова

Указатель имен архитекторов 526
Список иллюстраций 530
Иллюстрации 545

ИЛЛЮСТРАЦИИ

1. Ф. О. Шехтель
2. Ф. О. Шехтель. Особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке (ул. Ал. Толстого). Вестибюль и холл. 1893

3. Ф. О. Шехтель. Особняк Морозовых в Подсосенском переулке. Готический кабинет. 1896

4. Ф. О. Шехтель. Особняк Рябушинского на углу М. Никитской и Спиридоновки (ул. Качалова и ул. Ал. Толстого). 1900

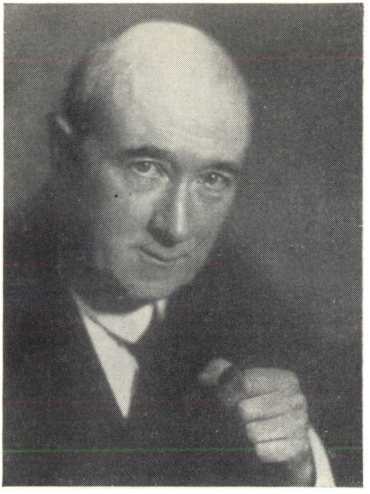
Федор (Франц) Осипович Шехтель

5—6. Ф. О. Шехтель. Русский отдел на Международной выставке в Глазго. Павильон сельскохозяйственного отдела. 1901

7. Ф. О. Шехтель. Ярославский вокзал в Москве. 1902

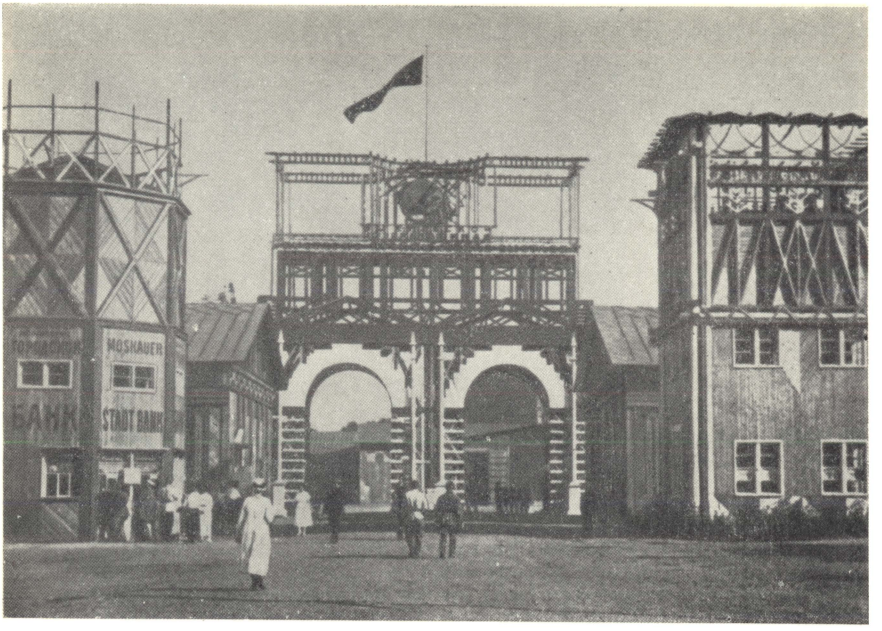
Федор (Франц) Осипович Шехтель

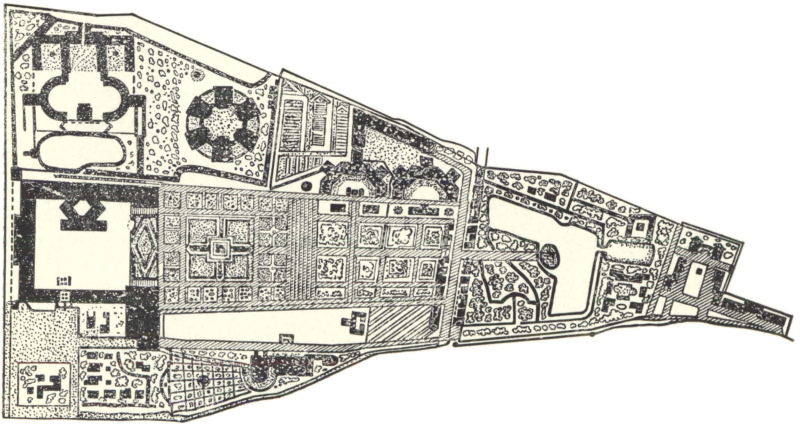
8. Ф. О. Шехтель. Дом Московского купеческого общества. Угол Новой площади и М. Черкасского переулка. 1909
9. Ф. О. Шехтель. Доходный дом Шамшина на Знаменке (ул. Фрунзе) в Москве. 1909



10. И. В. Жолтовский
11. И. В. Жолтовский. Дом скакового общества на Беговой ул. в Москве. 1905

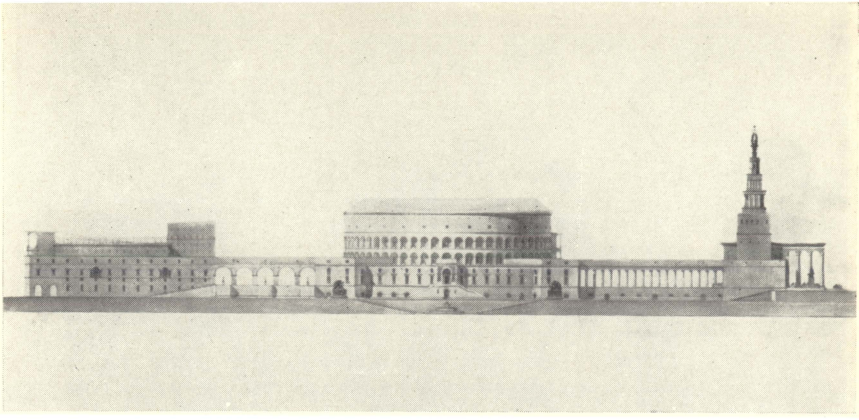
12. И. В. Жолтовский. Особняк Тарасова на Спиридоновке (ул. Ал. Толстого) в Москве 1910



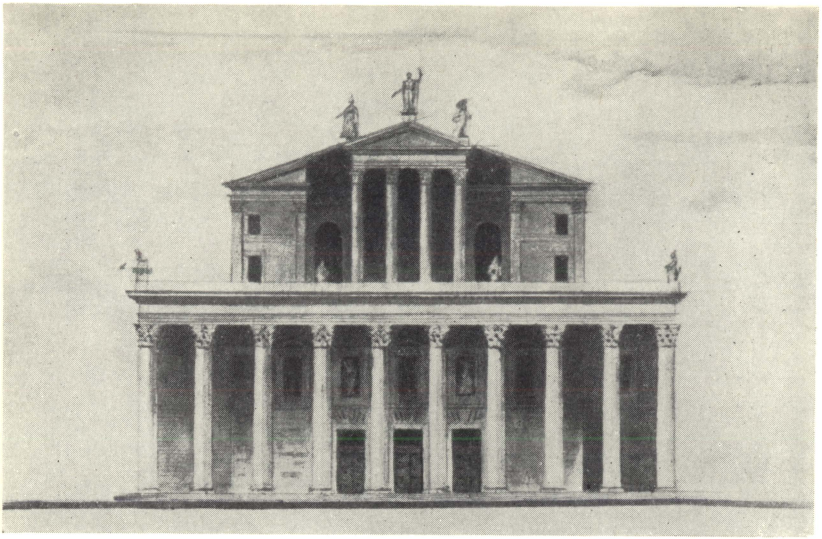


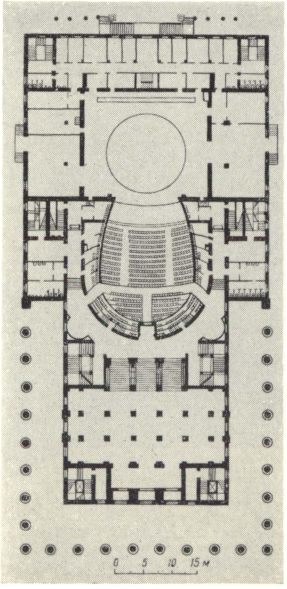
13—14. И. В. Жолтовский. Всероссийская сельскохозяйственная выставка в Москве. Арка главного входа и генплан. 1923

Иван Владиславович Жолтовский



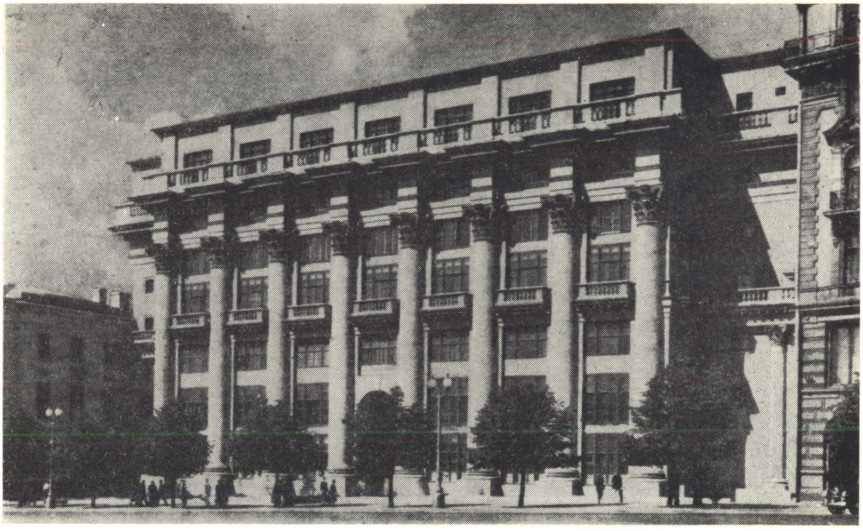
15. И. В. Жолтовский. Проект Дворца Советов в Москве. 1932
16. И. В. Жолтовский. Дом Уполномоченного ВЦИК (ныне здание Горсовета) в Сочи. 1936





17—18. И. В. Жолтовский. Проект театра в Таганроге. Фасад и план 1-го этажа. 1937

Иван Владиславович Жолтовский



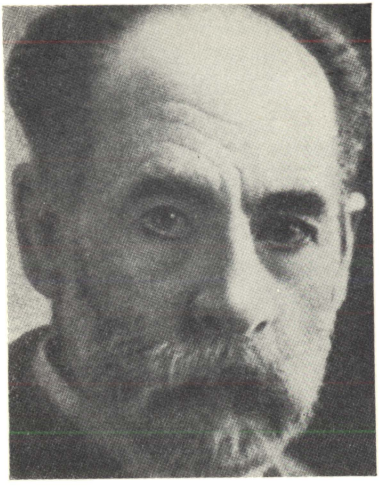
19. И. В. Жолтовский. Дом на Моховой улице (проспект Маркса) в Москве. 1933—1934
20. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Смоленской пл. в Москве. Общий вид. 1953

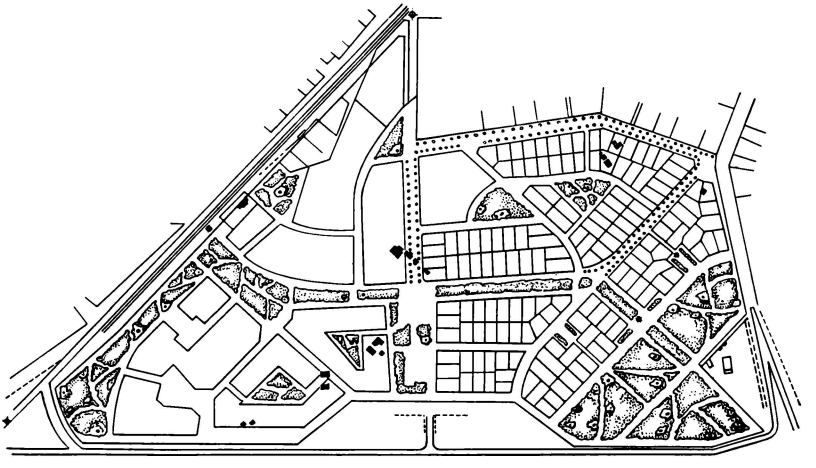
21. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Смоленской пл. в Москве. Боковой фасад. 1953

Иван Владиславович Жолтовский

22. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Б. Калужской ул. (Ленинский проспект) в Москве. Фрагмент. 1950

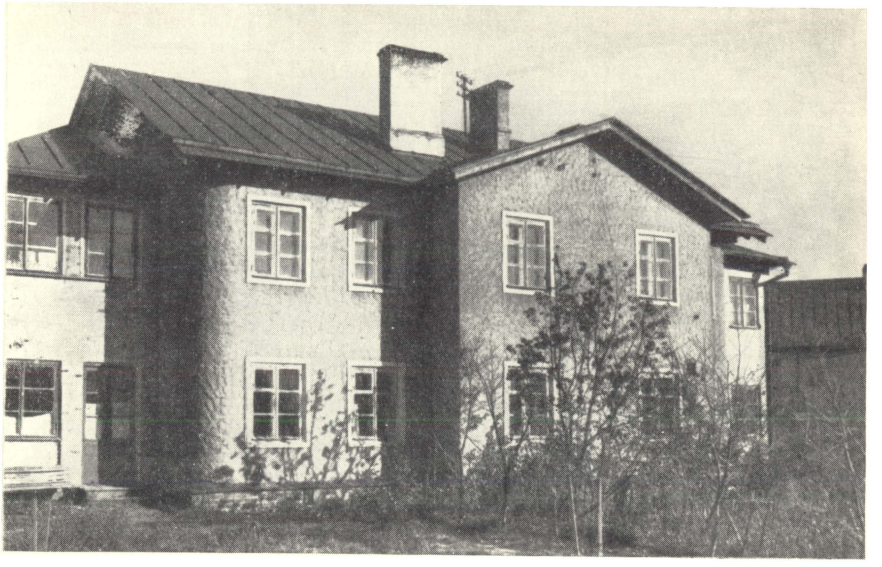
Николай Владимирович Марковников

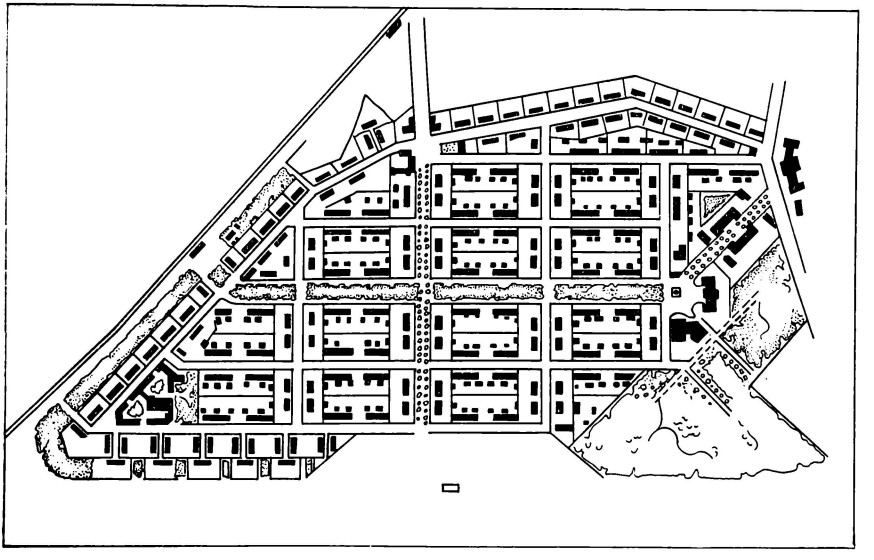




23. Н. В. Марковников
24. Н. В. Марковников. Поселок «Сокол» в Москве. Вариант планировки. 1923

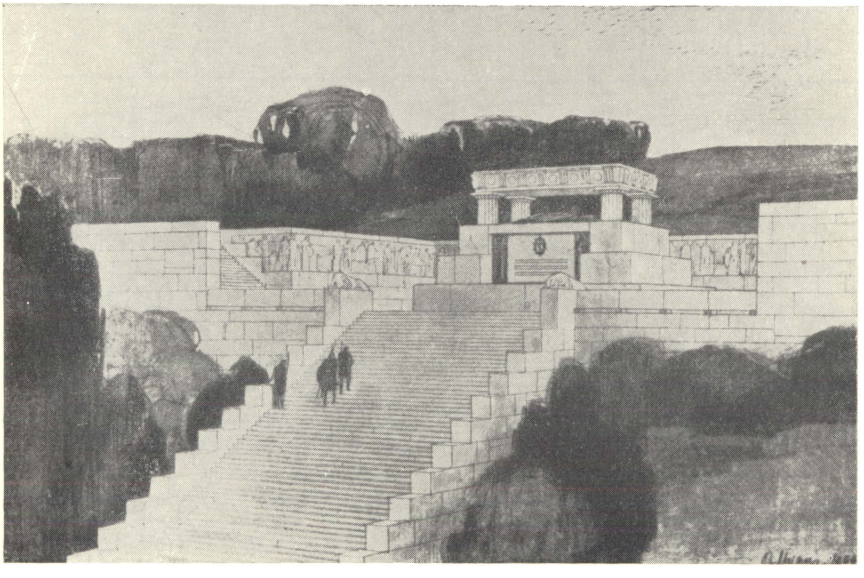
Николай Владимирович Марковников





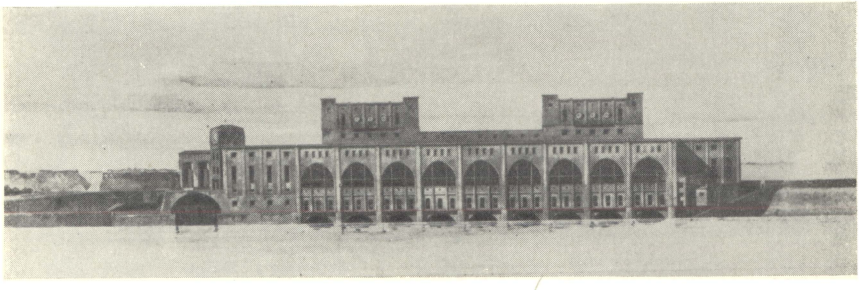
25. Н. В. Марковников. Дом в поселке «Сокол» в Москве. 1923
26. Н. В. Марковников. Поселок «Сокол» в Москве. Вариант планировки. 1923

Оскар Рудольфович Мунц

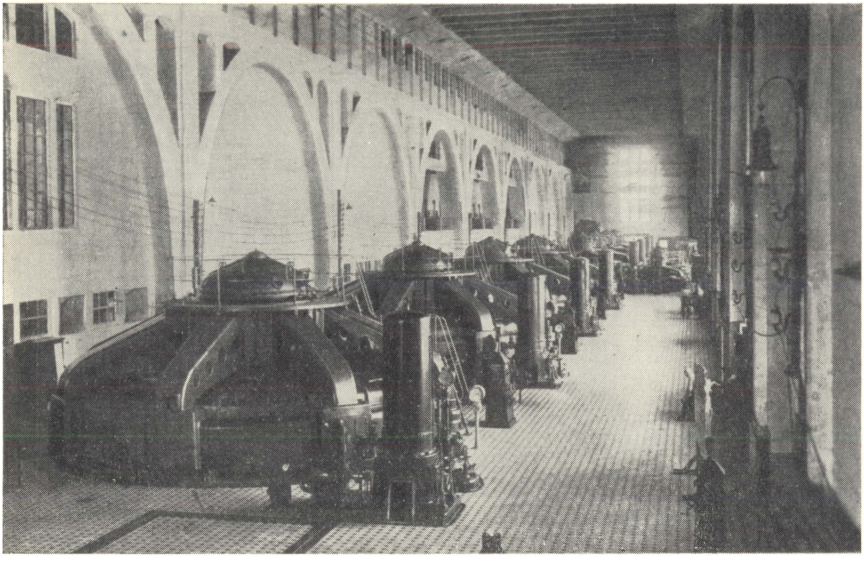


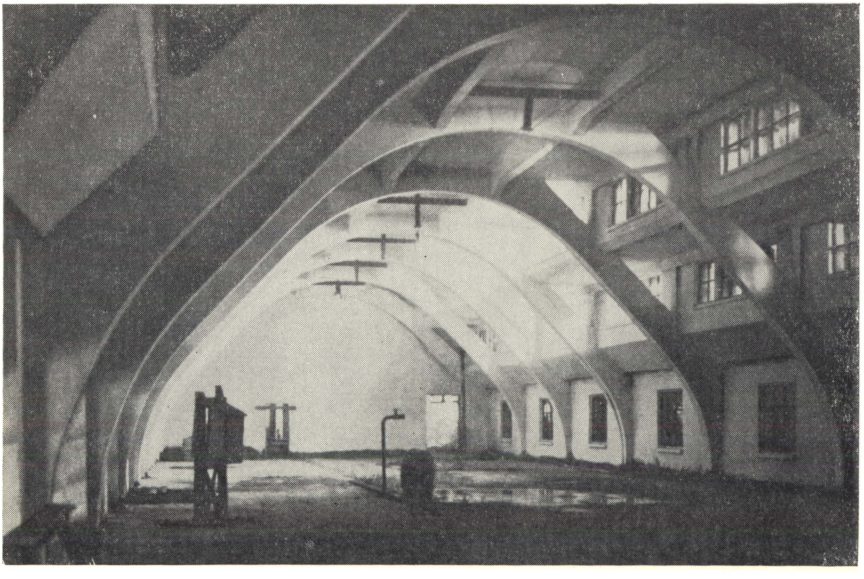
27. О. Р. Мунц
28. О. Р. Мунц. Проект могилы полководца. Эскиз. 1909

Оскар Рудольфович Мунц



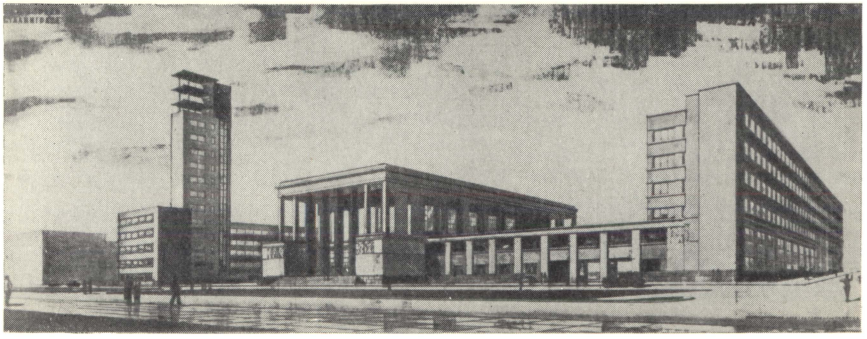
29. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Вид со стороны верхнего бьефа. 1923—1926
30. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Проект главного здания. 1923—1926



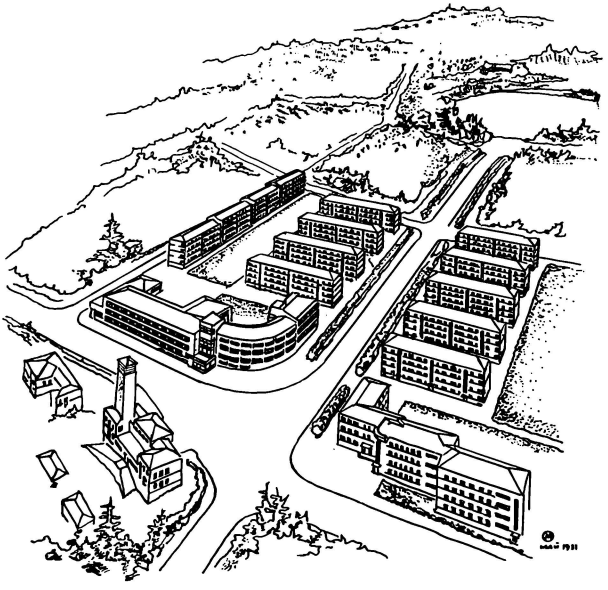


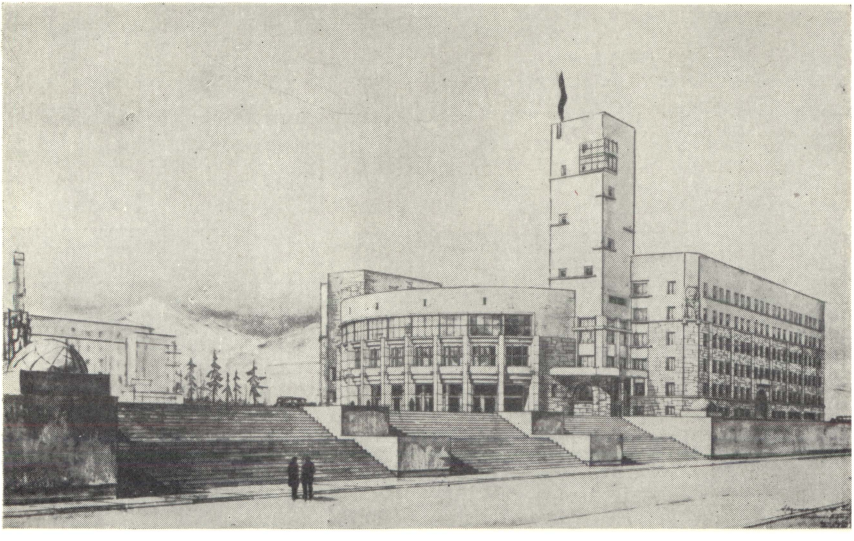
31. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Турбинный зал. 1923—1926
32. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Пульт управления. 1923—1926

Оскар Рудольфович Мунц



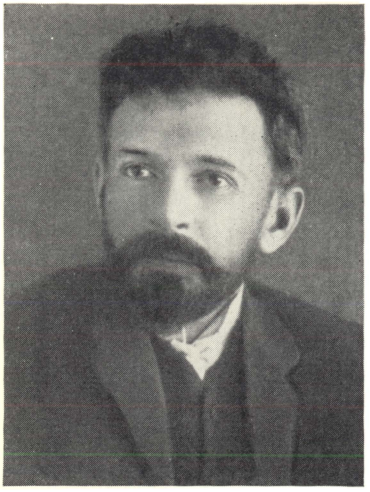
33. О. Р. Мунц. Волховская ГЭС. Щиты Стонея. Водоспуск. 1923—1926
34. О. Р. Мунц. Дворец Труда в Сталинграде. Проект. 1932



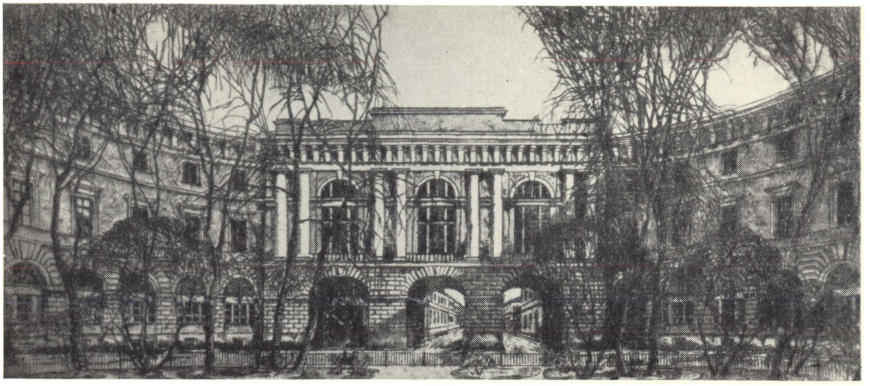


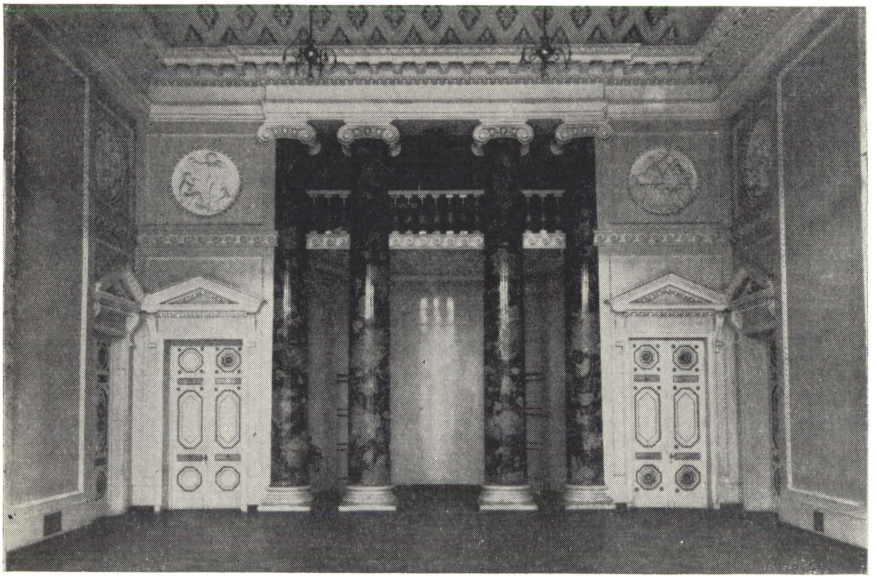
35. О. Р. Мунц. Хибиногорск. Каменная застройка первой очереди. Проект. 1931
36. О. Р. Мунц. Заполярный Дом Советов в Мурманске. Проект. 1933

Иван Александрович Фомин

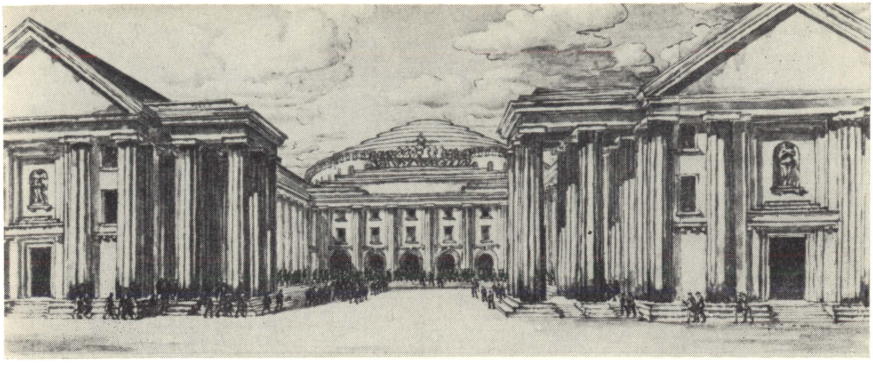


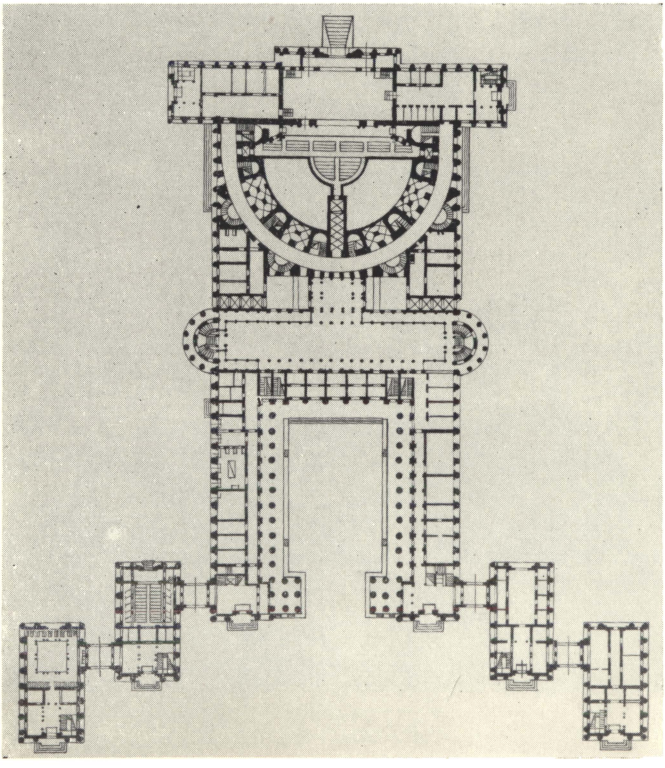
37. И. А. Фомин
38. И. А. Фомин. Дом Половцева (ныне санаторий ВЦСПС) на Каменном острове в С.-Петербурге. Главный фасад. 1911—1913





39. И. А. Фомин. Чернышева площадь в С.-Петербурге. Офорт. 1911 —1912
40. И. А. Фомин. Дом Абамелек-Лазарева в С.-Петербурге. Столовая. 1913—1914



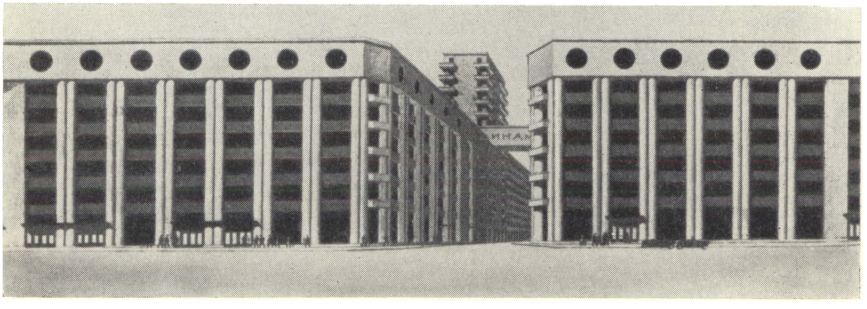


41—42. И. А. Фомин. Дворец рабочих Петергофского района. Перспектива и план. 1919

43. И. А. Фомин. Памятник Я. М. Свердлову, известный под названием «Памятник Революции». Конкурсный проект. 1920

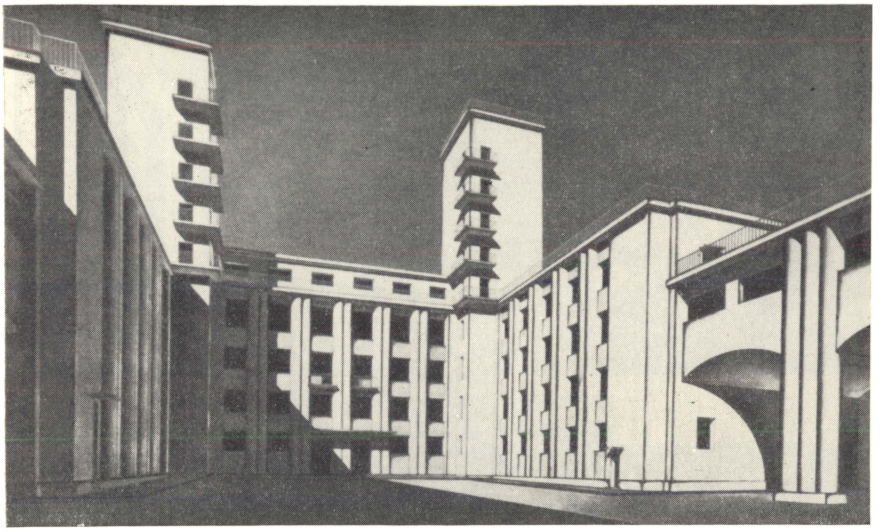
Иван Александрович Фомин

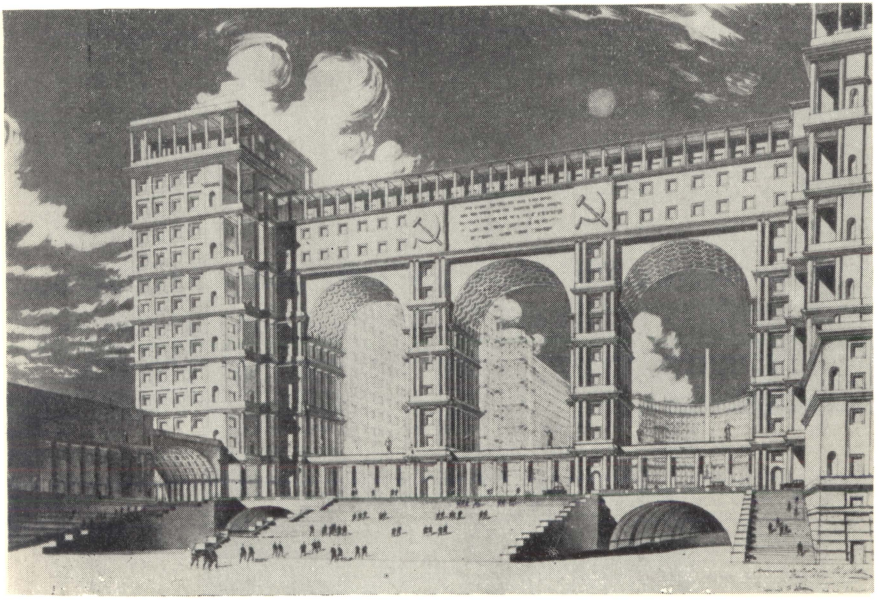
44. И. А Фомин. Конкурсный проект павильона СССР на Международной выставке декоративных искусств в Париже. 1924
45. И. А. Фомин, И. И. Фомин. Политехнический институт в Иванове. 1926—1928



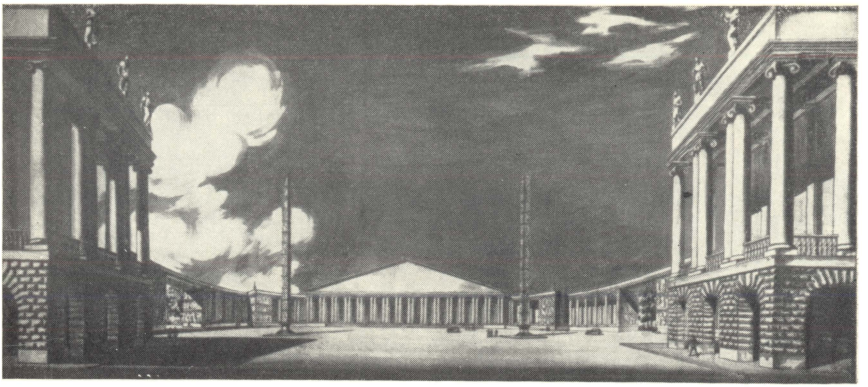
46—47. И. А. Фомин, А. Я. Лангман. Дом «Динамо» в Москве. Общий вид и проект. 1929—1931

Иван Александрович Фомин



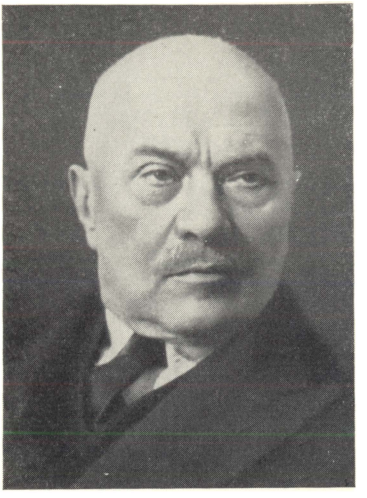


48. И. А. Фомин, Г. К. Олтаржевский. Здание Моссовета в Москве. Новый корпус. Двор. Проект. 1928—1930
49. И. А. Фомин. Здание Наркомтяжпрома в Москве. Перспективный вид с площади Свердлова. Конкурсный проект. 1939

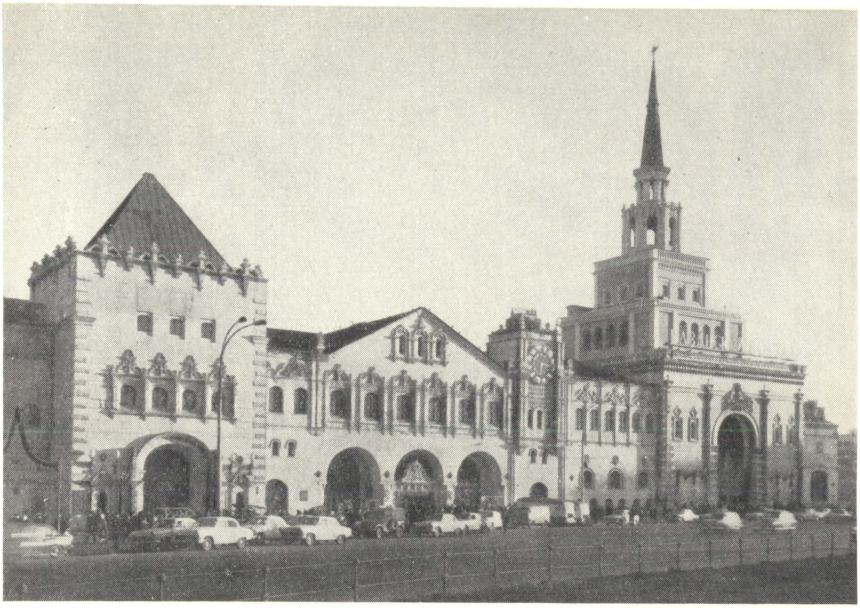


50. И. А. Фомин, П. В. Абросимов, А. П. Великанов. Здание Академии наук СССР. Конкурсный проект. 1934
51. И. А. Фомин, П. В. Абросимов. Здание Совета Министров УССР в Киеве. 1934—1938

Алексей Викторович Щусев

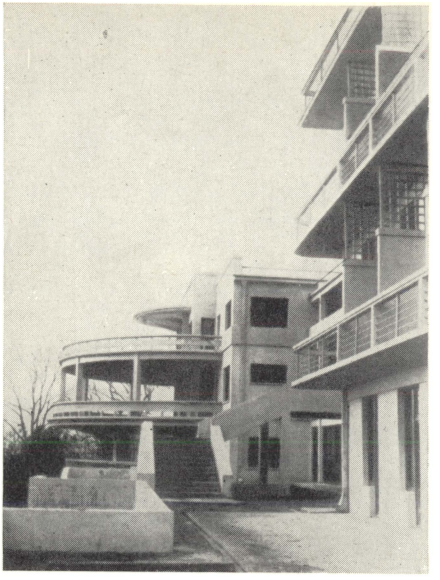


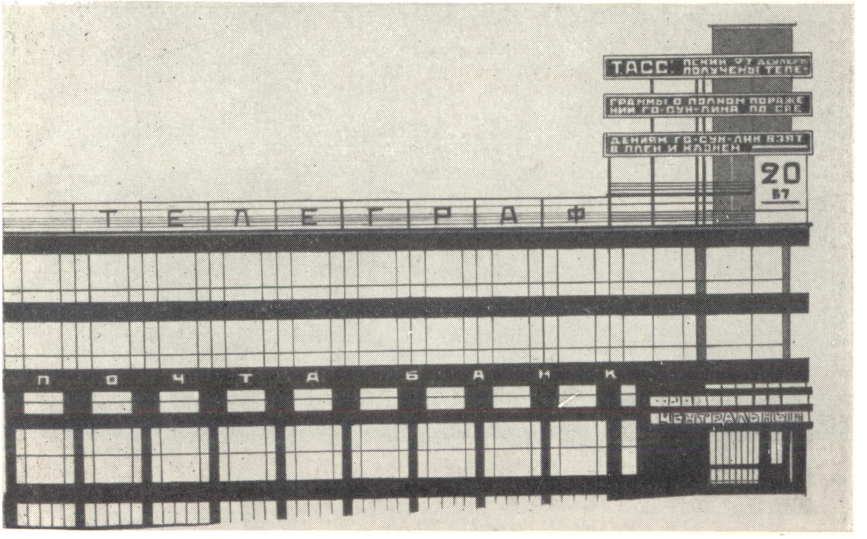
52. А. В. Щусев
53. А. В. Щусев. Церковь Марфо-Марьинской общины в Москве. 1908—1912



54. А. В. Щусев. Здание Казанского вокзала в Москве. 1912—1941

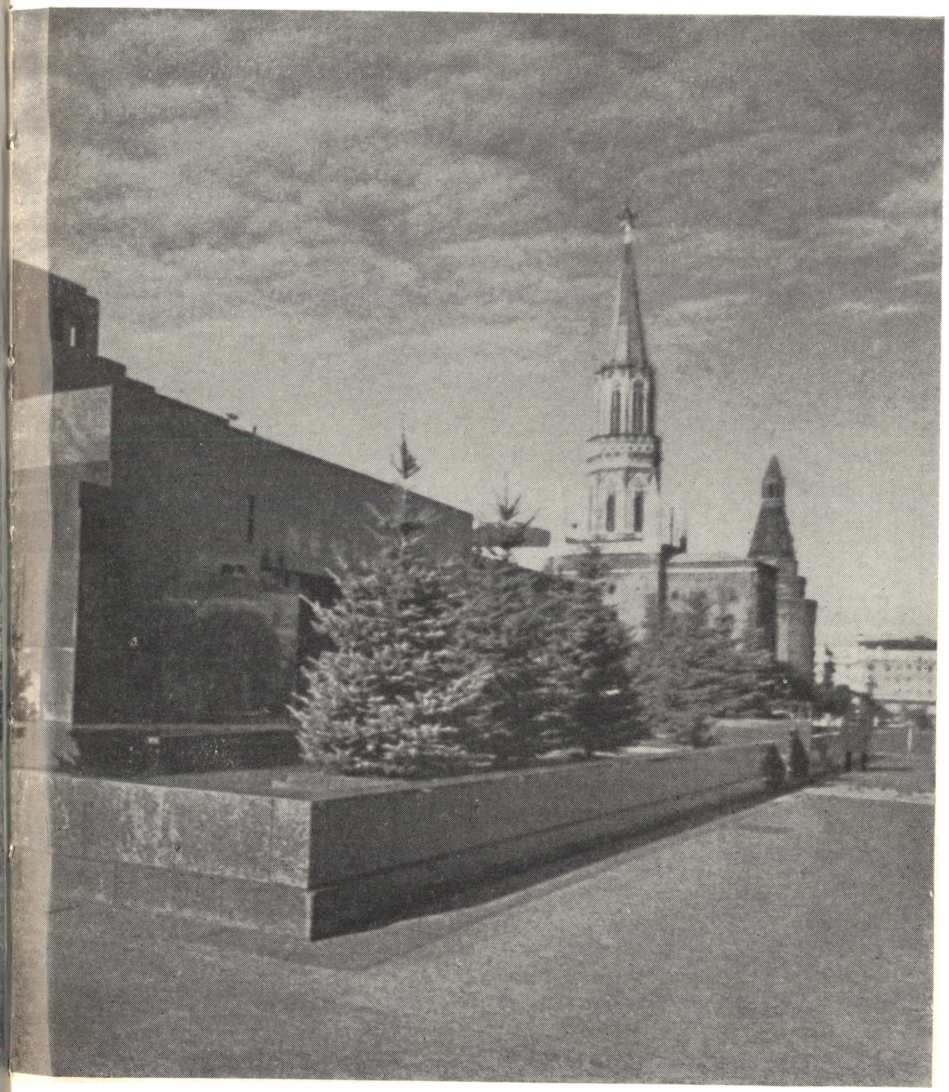
Алексей Викторович Щусев



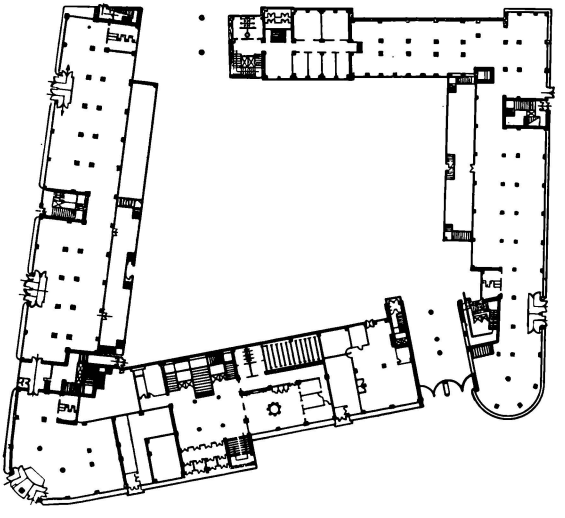


55. А. В. Щусев. Здание санатория в Мацесте. 1927
56. А. В. Щусев. Здание Центрального телеграфа в Москве. Проект. 1925

Алексей Викторович Щусев



57. А. В. Щусев. Мавзолей В. И. Ленина в Москве. 1924—1930



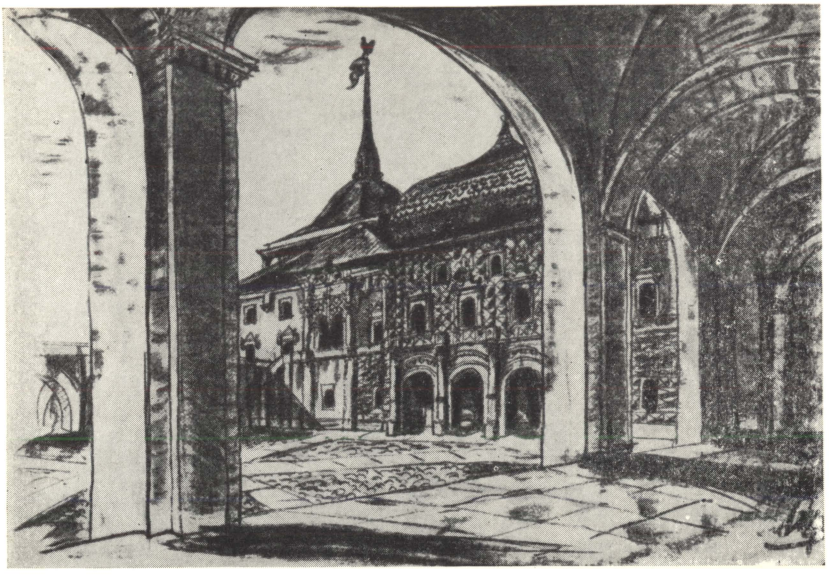
58—59. А. В. Щусев. Здание Наркомзема в Москве. Общий вид и план. 1928—1933

Алексей Викторович Щусев

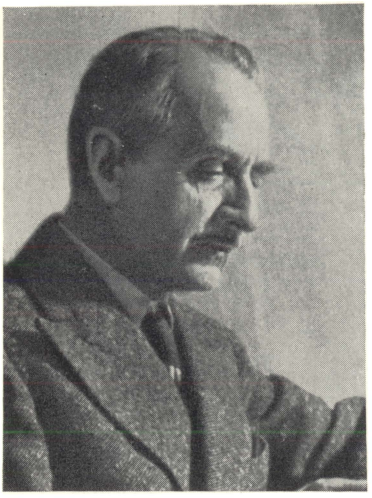
60. А. В. Щусев, Л. Н. Савельев, О. А. Стапран. Здание гостиницы «Москва» в Москве. 1930—1935

61. А. В. Щусев. Здание Института Маркса, Энгельса, Ленина (ИМЭЛ) в Тбилиси. 1933—1938

Алексей Викторович Щусев

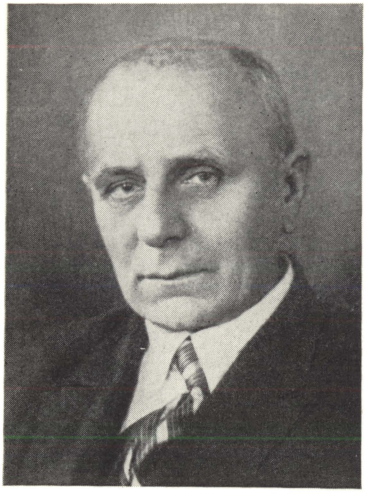


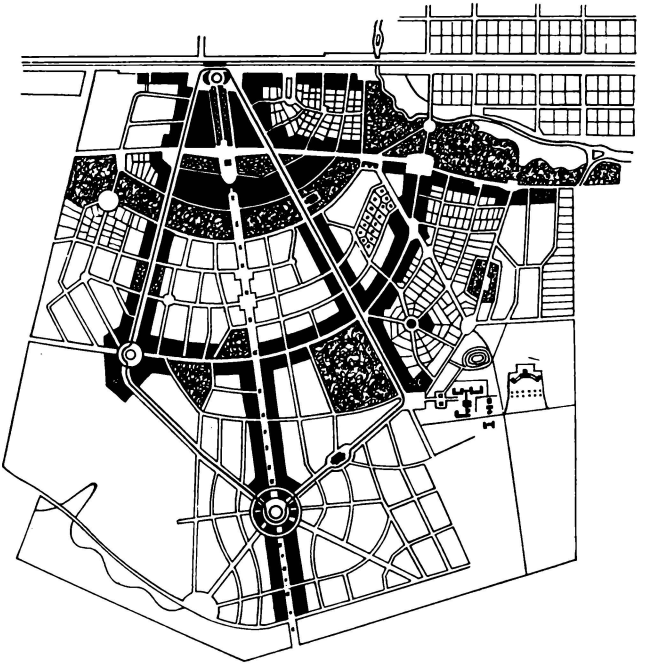
62. А. В. Щусев. Этюд дворика для Казанского вокзала. Акварель. 1913
63. А. В. Щусев. «Седьмая симфония». Рисунок. 1942



64. А. В. Кузнецов
65. А. В. Кузнецов. Дом Политехнического общества в Харитоньевском переулке (ныне Дом техники АН СССР)

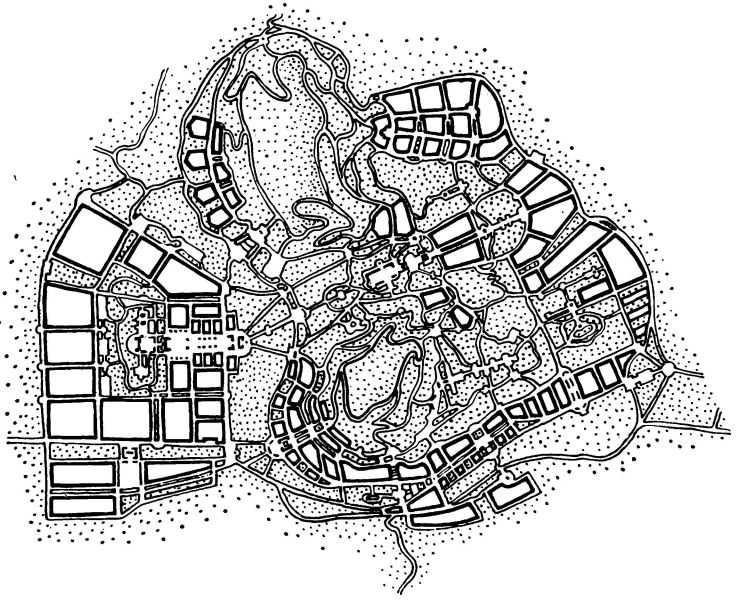
66. А. В. Кузнецов. Бывшее здание Московского архитектурного института, ныне здание Министерства высшего и среднего специального образования в Москве. 1913—1914



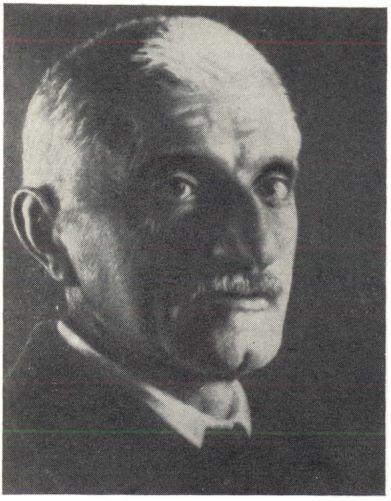


67. В. Н. Семенов
68. В. Н. Семенов. Проект города-сада на станции Прозоровская под Москвой. Генеральный план. 1922

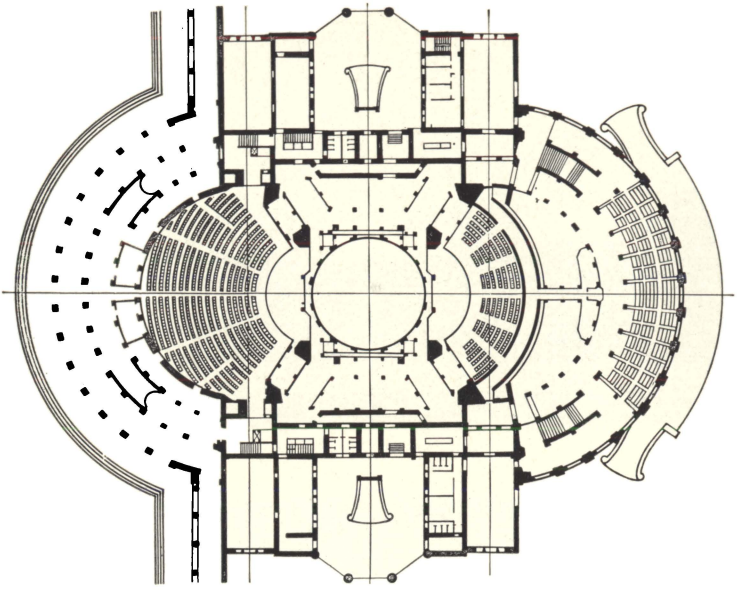
Владимир Николаевич Семенов

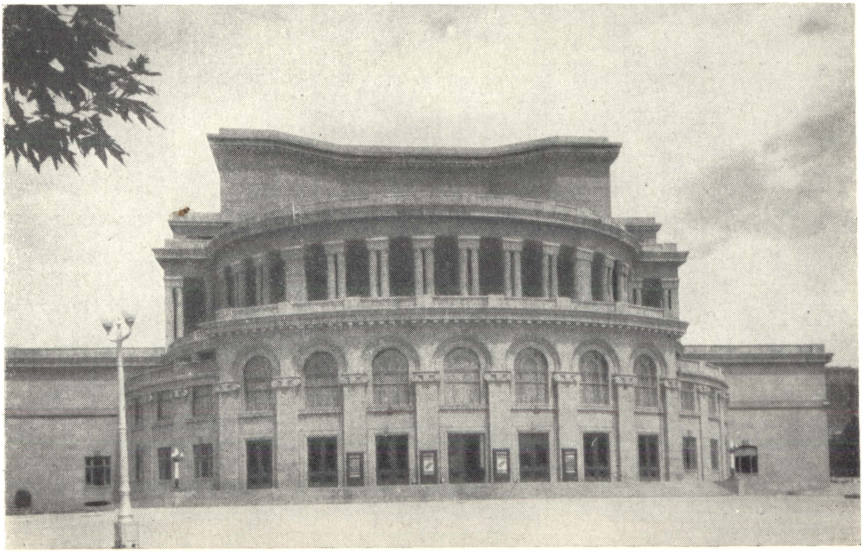


69. В. Н. Семенов. Проект планировки курорта
70. В. Н. Семенов. Ростов-на-Дону. Проект планировки центра. Фрагмент

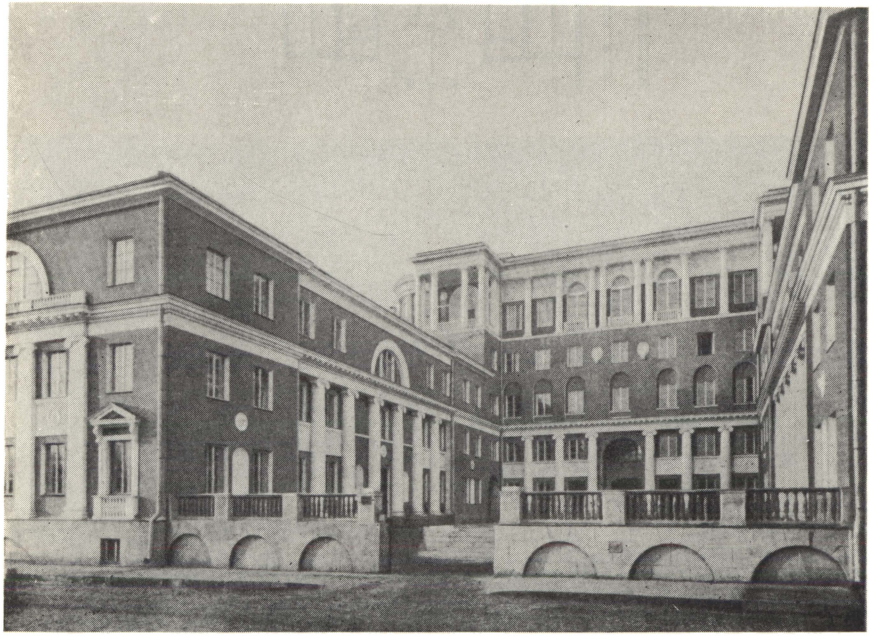


71. А. О. Таманян
72. А. О. Таманян. Здание Ереванской гидроэлектростанции (Ергэс-I). 1923—1926



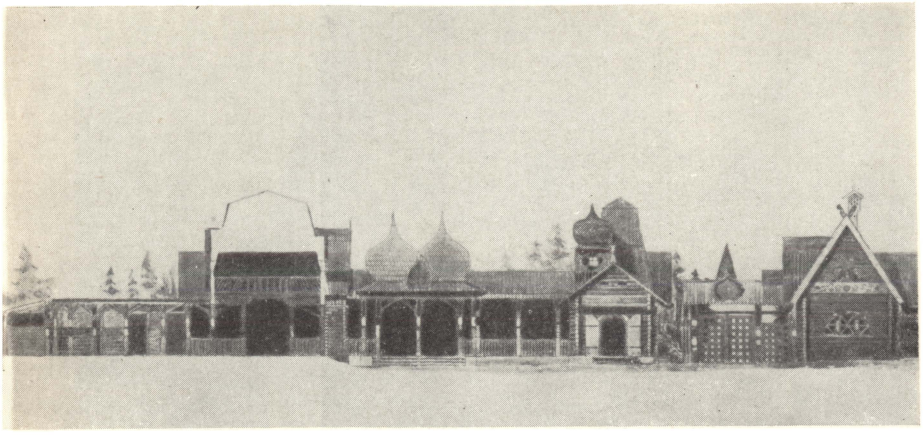


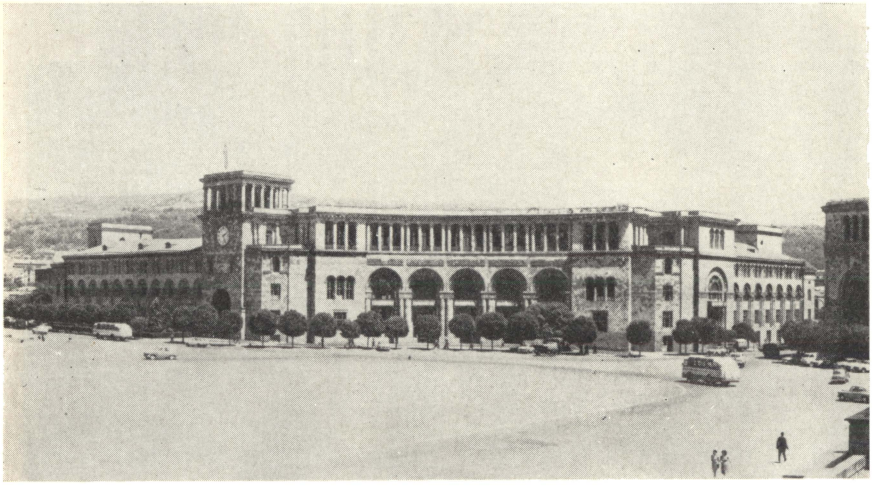
73—74. А. О. Таманян. Здание оперы и балета им. Спендиарова в Ереване. План и общий вид. 1930—1939



75. А. О. Таманян. Показательная выставка в Ярославле. Проект. 1913
76. А. О. Таманян. Дом Щербатова на Новинском бульваре (ул. Чайковского) в Москве. 1911—1913

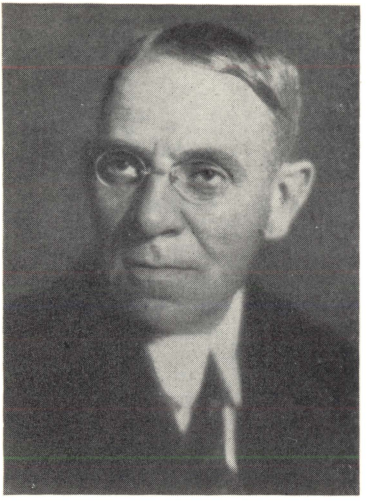
Александр Ованесович Таманян





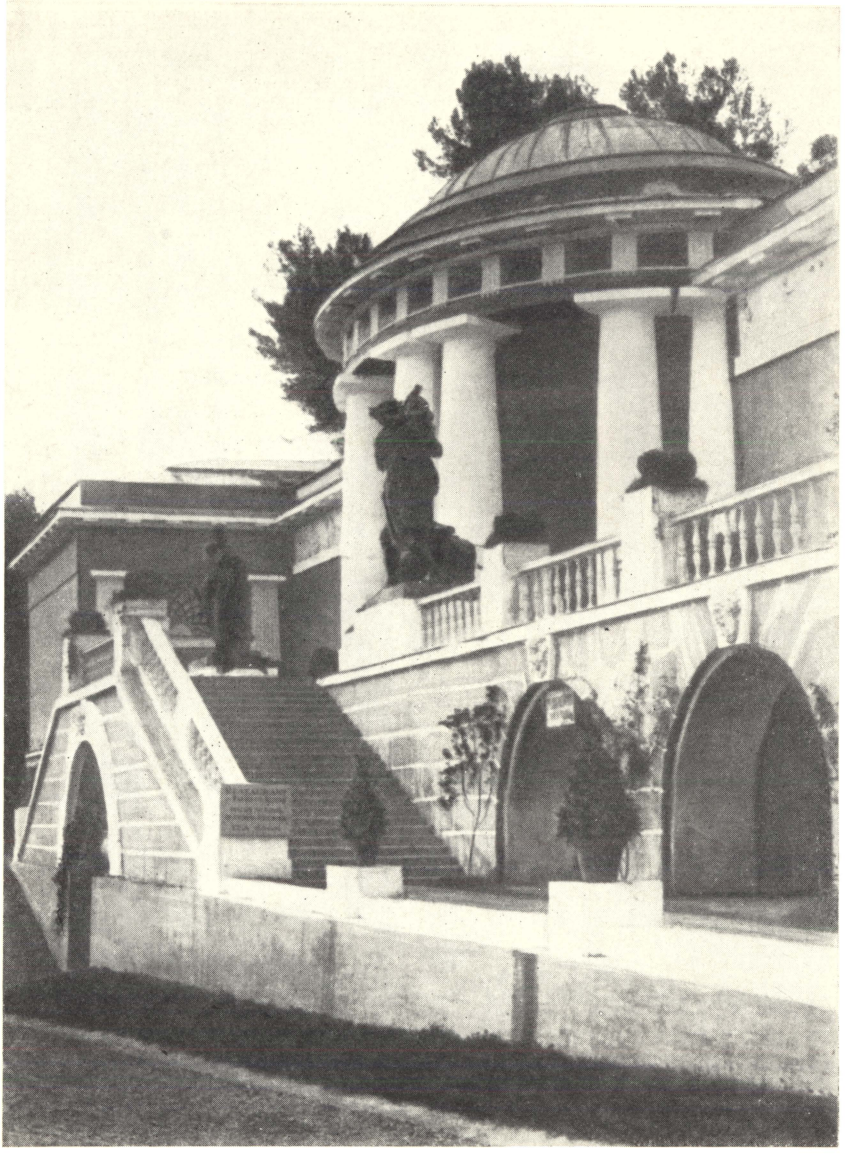
77. А. О. Таманян. Дом правительства Армянской ССР в Ереване. 1929—1941

Владимир Алексеевич Щуко



78. В. А. Щуко
79. В. А. Щуко. Доходные дома на Каменноостровском (Кировском) проспекте в Ленинграде. 1913—1914

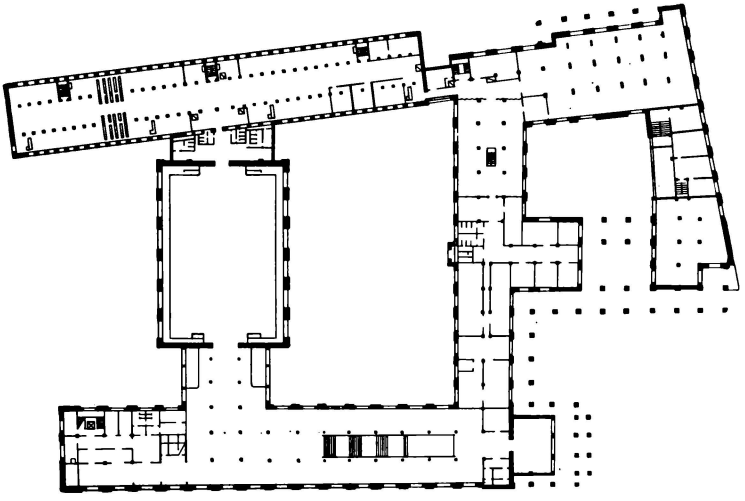
80. В. А. Щуко. Доходные дома на Каменноостровском (Кировском) проспекте в Ленинграде. 1913—1914



81. В. А. Щуко. Русский павильон на Международной выставке в Риме. 1911

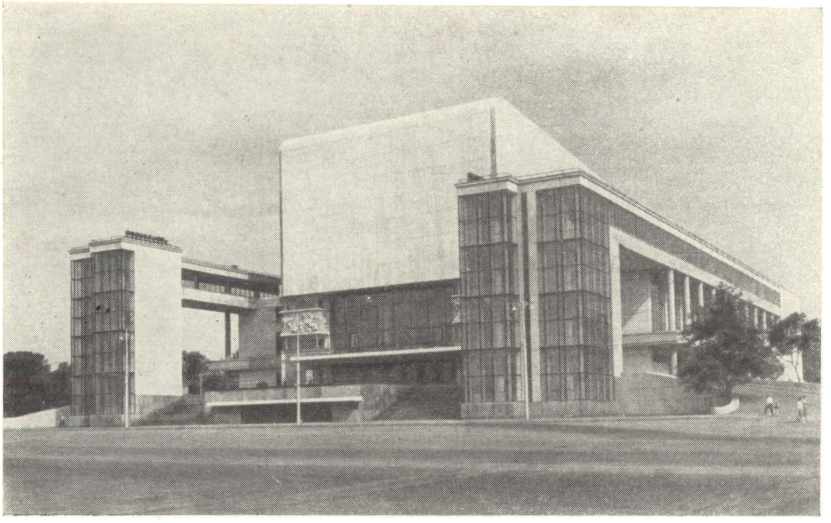
Владимир Алексеевич Щуко

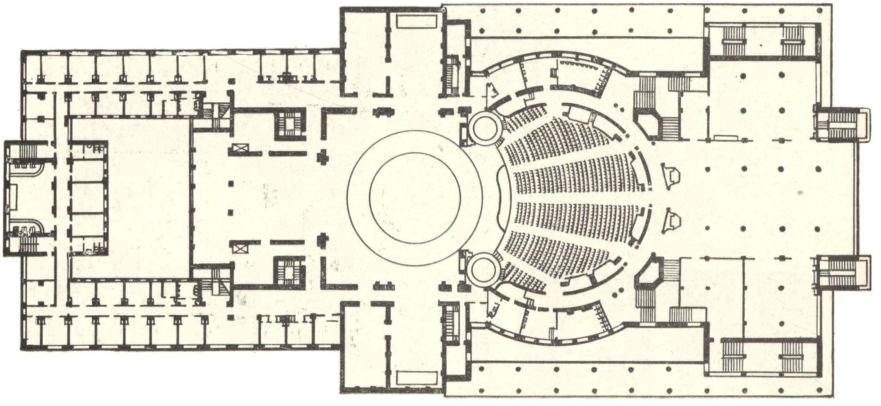
82. В. А. Щуко. Пропилеи к Смольному в Ленинграде. 1923
83. В. А. Щуко. Рисунок. 1905



84—85. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Библиотека им. В. И. Ленина в Москве. Общий вид и план 2-го этажа. 1928—1939

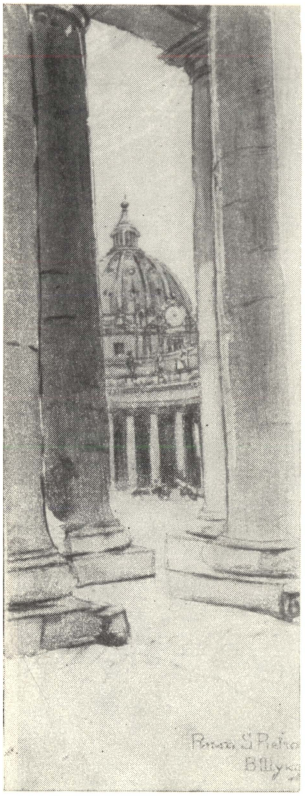
86. В. А. Щуко, М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде. 1926





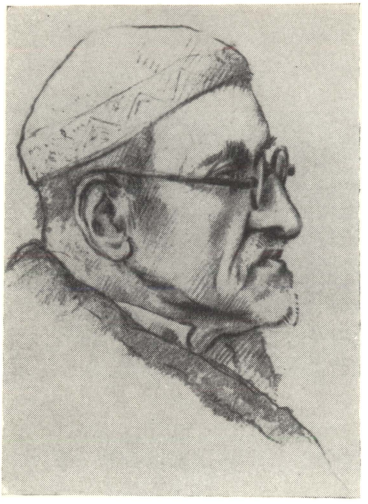
87—88. В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Театр в Ростове-на-Дону. Общий вид и план. 1933—1936

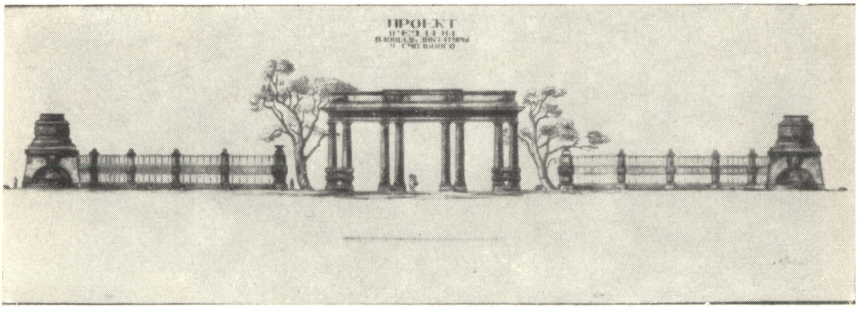
89. Б. М. Иофан, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх. Дворец Советов в Москве. Макет. 1938—1939



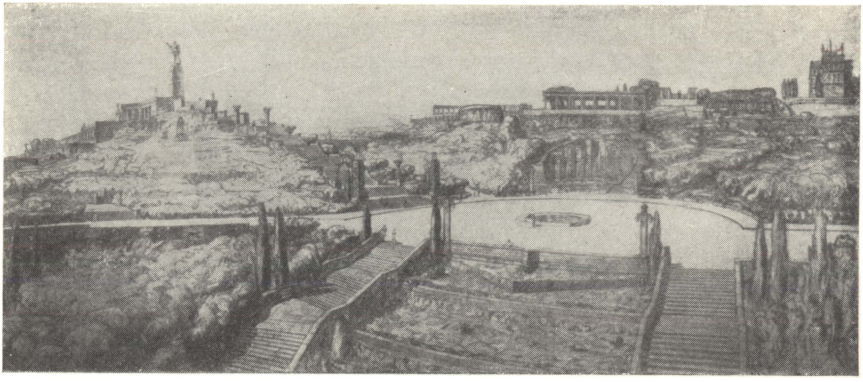
90. В. А. Щуко. Собор св. Петра в Риме. Карандаш, акварель. 1905
91. В. А. Щуко. Лоджия деи Ланци. Акварель, перо. 1905

Лев Александрович Ильин





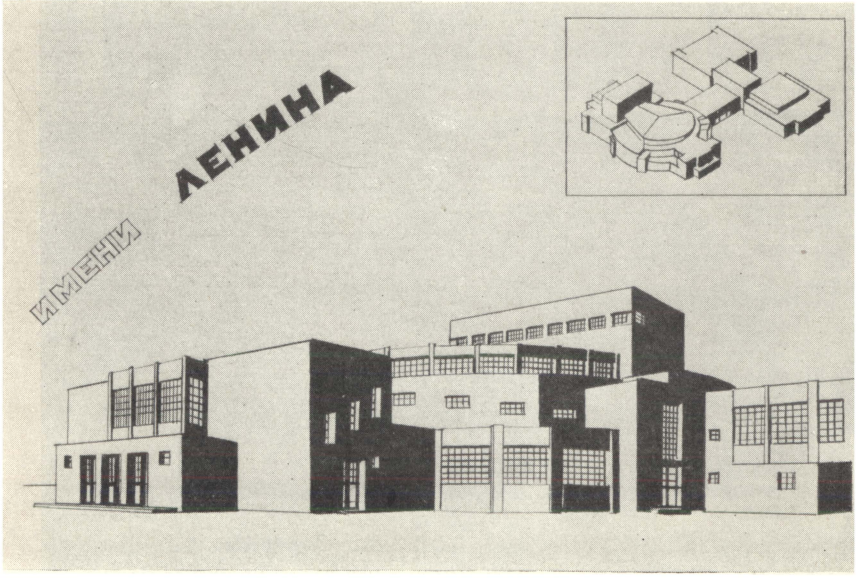
92. Л. А. Ильин. Рисунок М. А. Шепилевского
93. Л. А. Ильин. Проект въезда на площадь Диктатуры у Смольного. 1923



94. Л. А. Ильин. Нагорный парк в Баку. Проект. 1938—1939
95. Л. А. Ильин. Аничков мост. Рисунок. 1941

96. Л. А. Ильин, А. Арнольд. Здание на Московском проспекте в Ленинграде. 1938

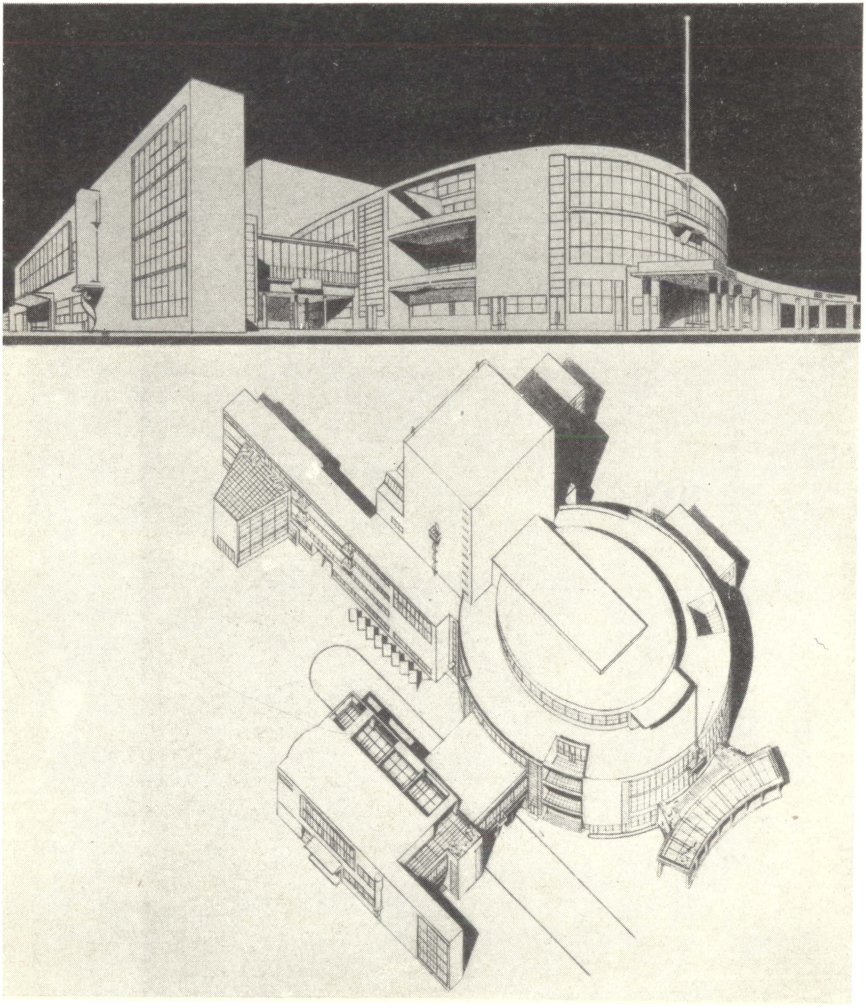
Григорий Борисович Бархин



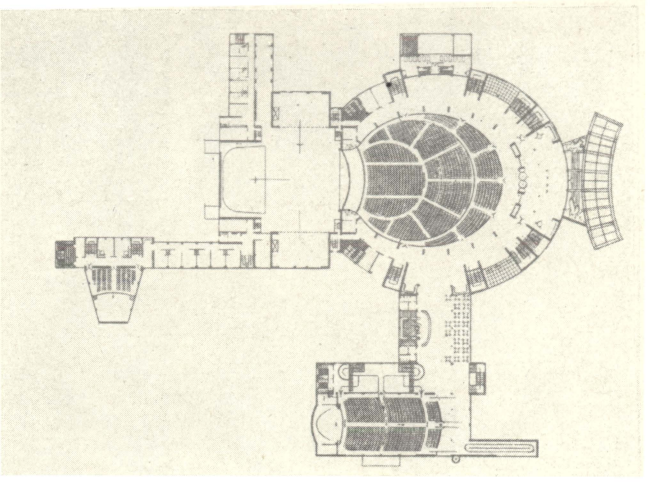
97. Г. Б. Бархин
98. Г. Б. Бархин. Народный дом им. Ленина в Иваново-Вознесенске. Перспектива и аксонометрия. 1924

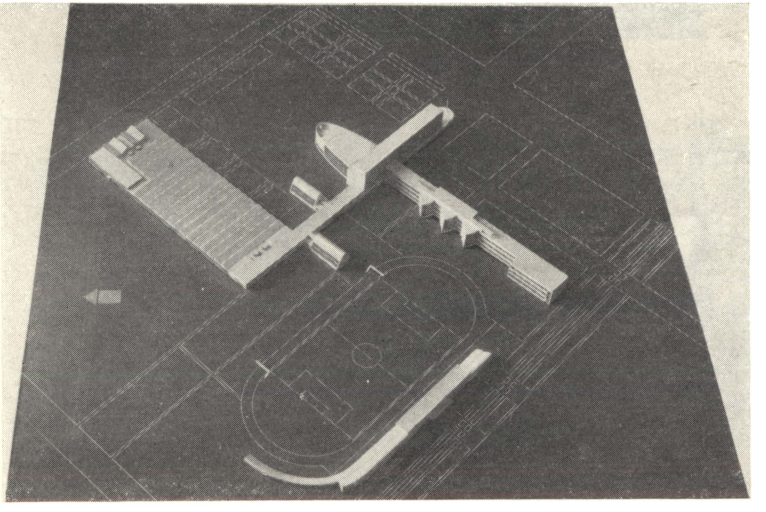
Григорий Борисович Бархин

99. Г. Б. Бархин. Дом «Известий» в Москве. Общий вид. 1925—1927

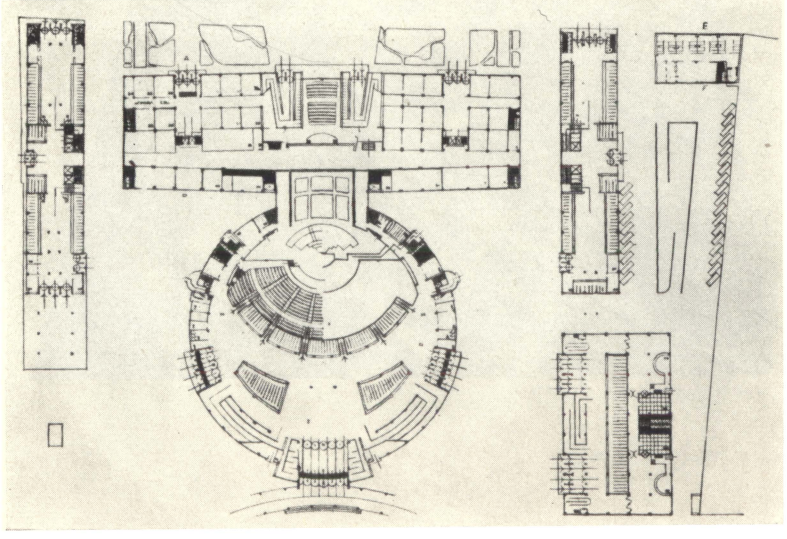


100. Г. Б. Бархин. Театр в Ростове-на-Дону. Перспектива и аксонометрия. 1929



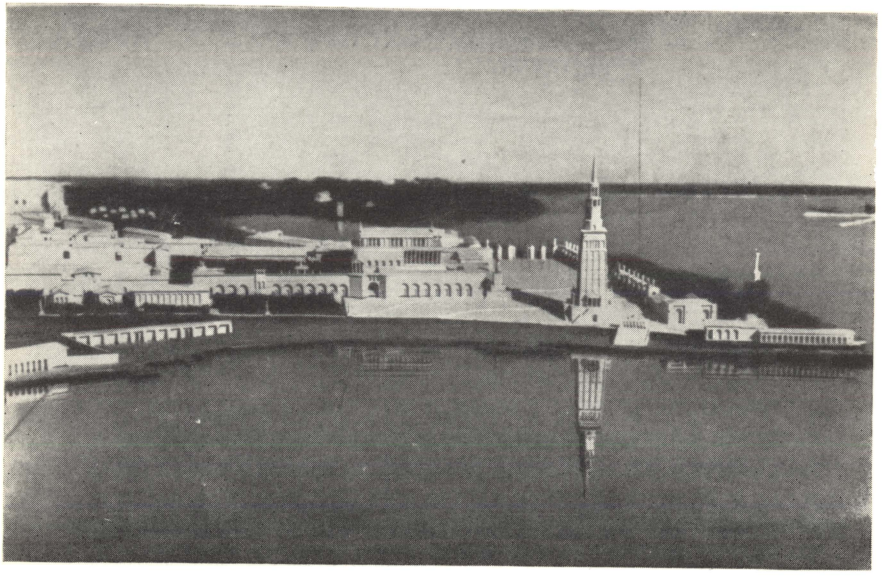


101. Г. Б. Бархин. Театр в Ростове-на-Дону. План. 1929
102. Г. Б. Бархин. Автомобильный вуз (профтехкомбинат) при Горьковском автозаводе. 1930

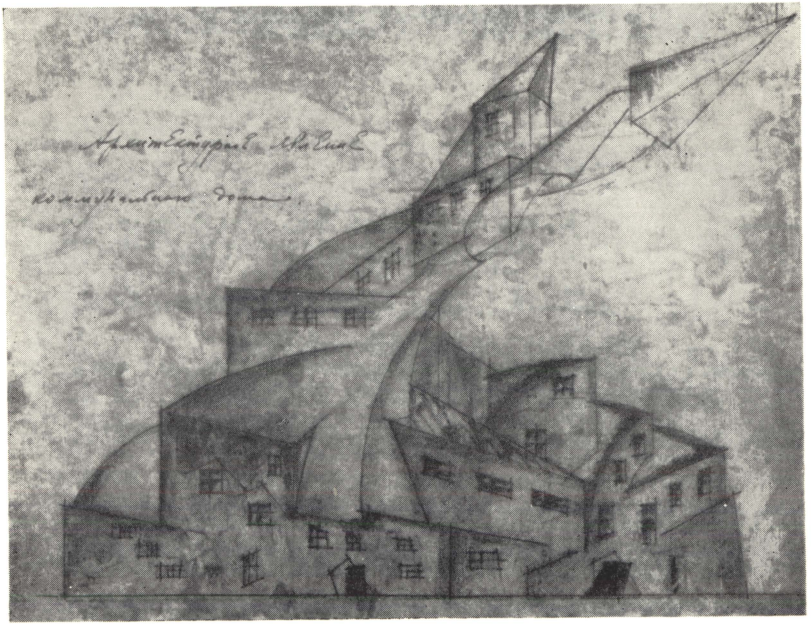


103—104. Г. Б. Бархин. Дворец Труда МОСПС. Аксонометрия и план. 1932

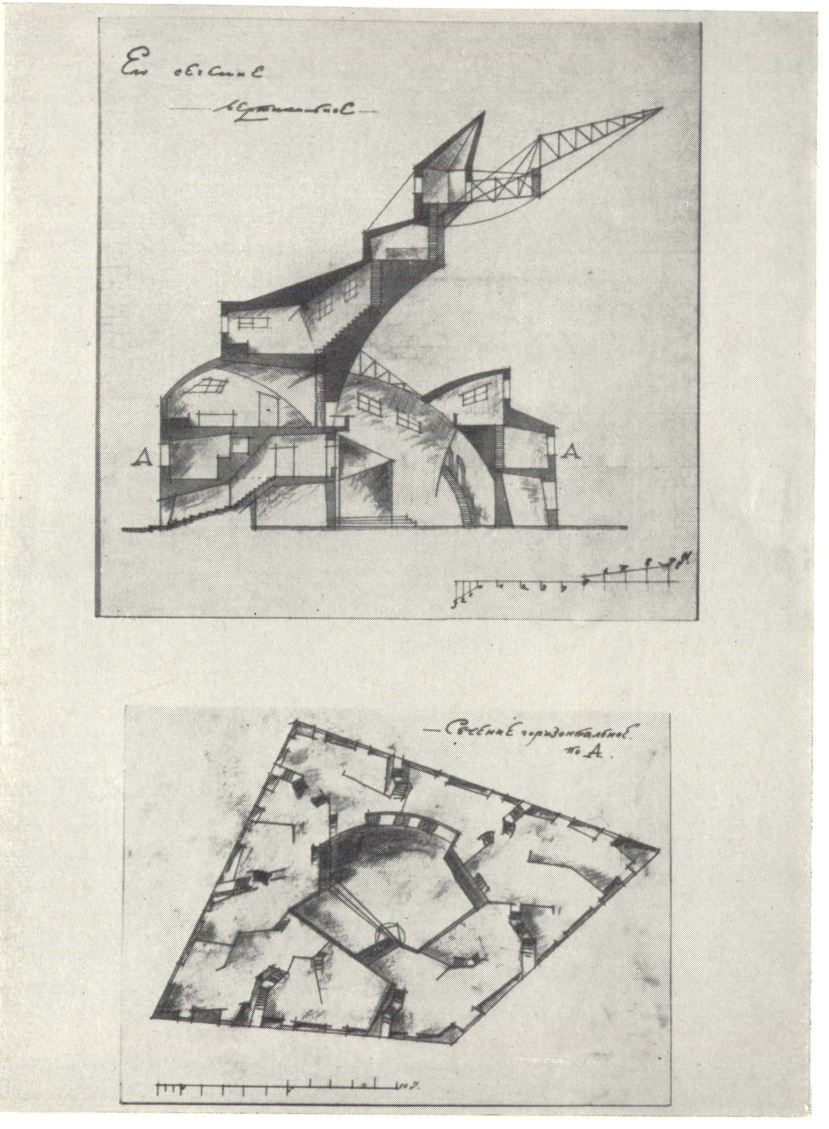
Григорий Борисович Бархин



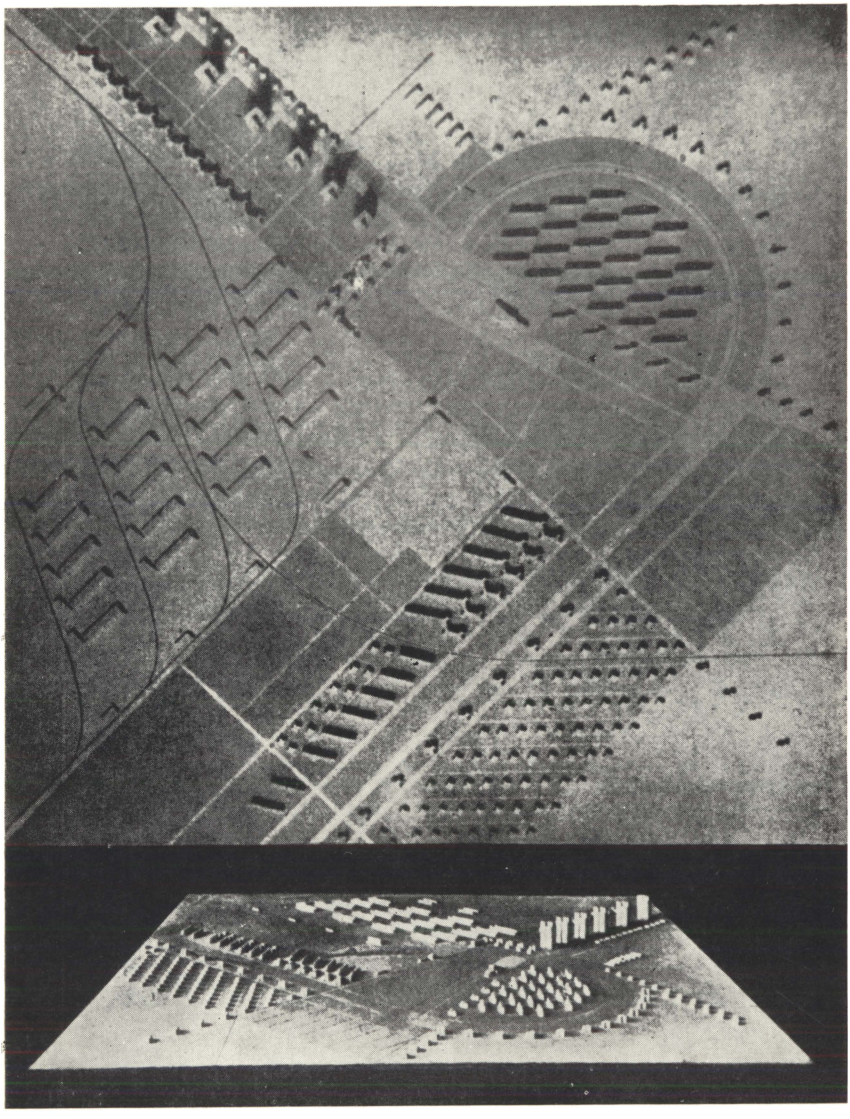
105. Г. Б. Бархин. Севастополь. 1944—1947



106. Н. А. Ладовский
107. Н. А. Ладовский. Экспериментальный проект коммунального дома. Фасад. 1920

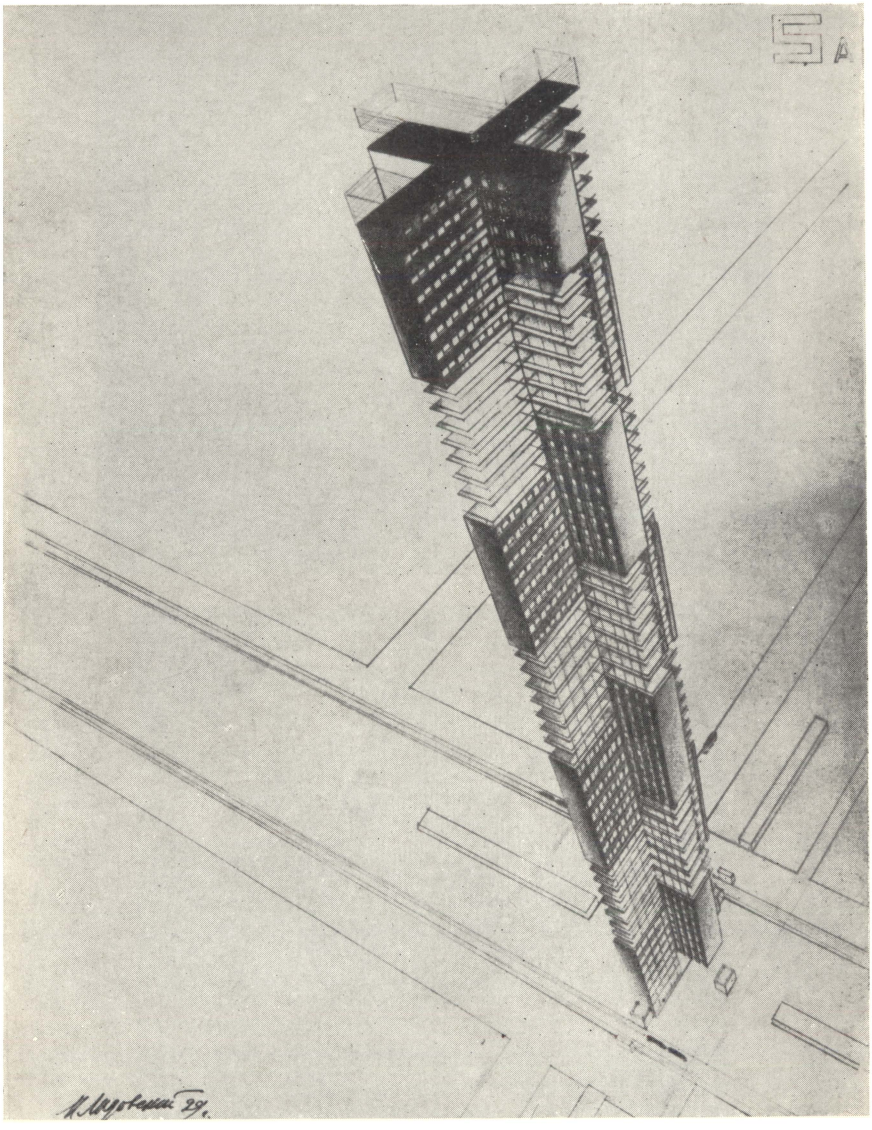


108. Н. А. Ладовский. Экспериментальный проект коммунального дома. Разрез и план. 1920

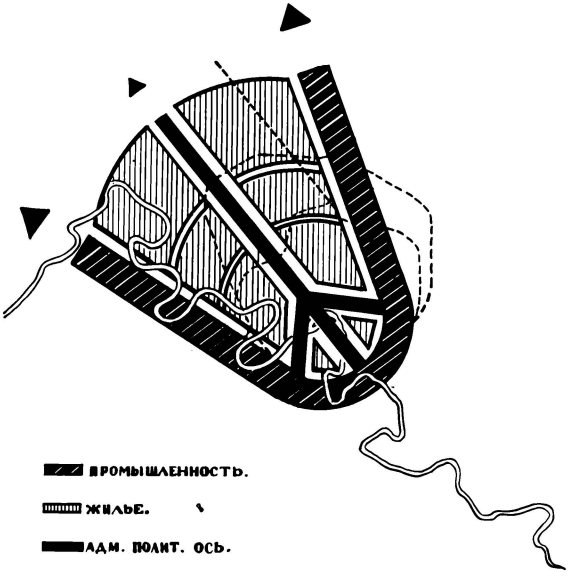


109. Н. А. Ладовский. Проект трудкоммуны «Костино». Макет. 1927

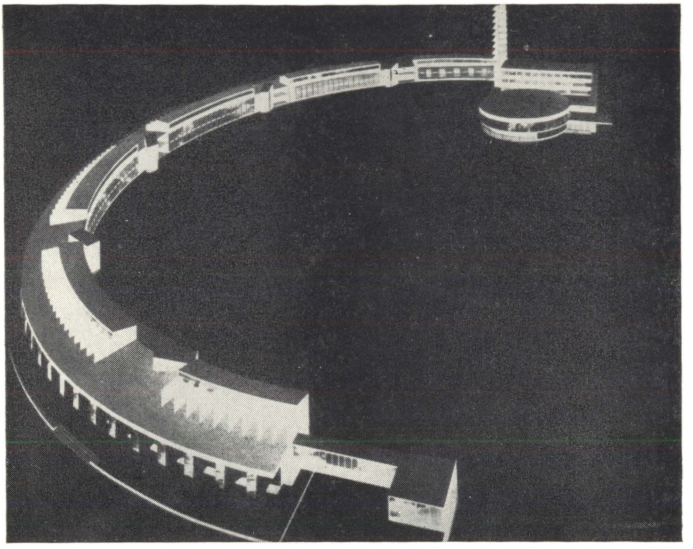
Николай Александрович Ладовский

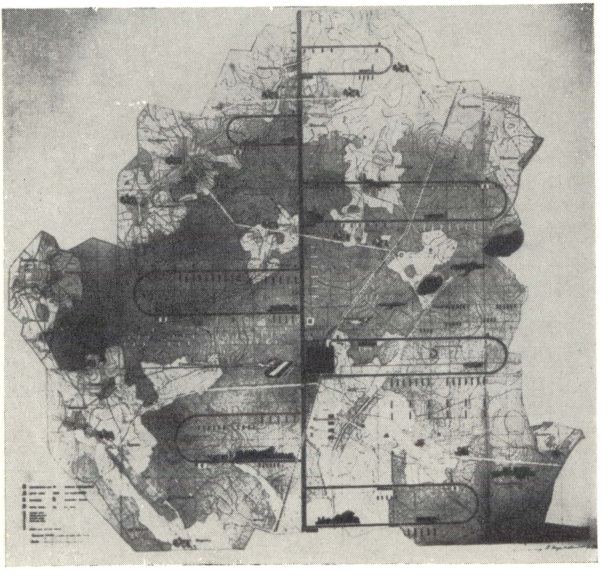


110. Н. А. Ладовский. Проект памятника Х. Колумбу в Санто-Доминго. 1929

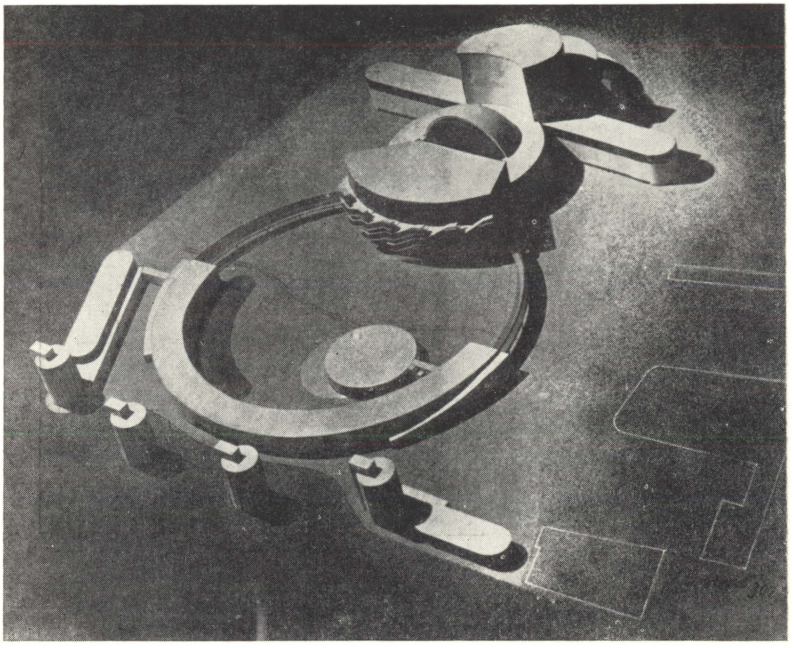


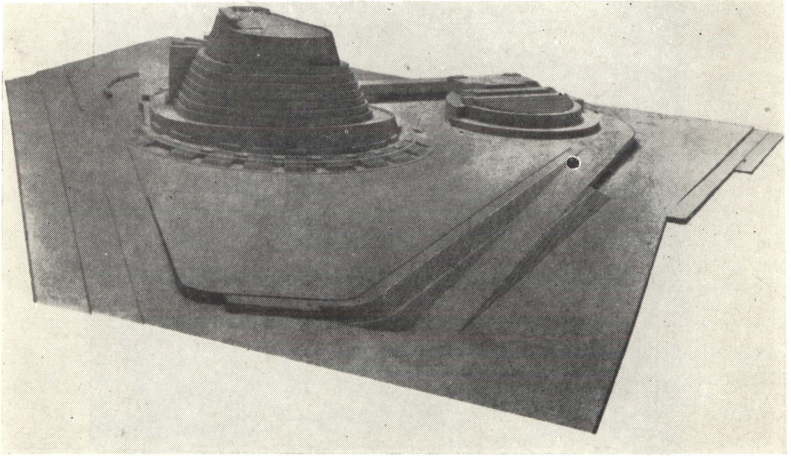
111—112. Н. А. Ладовский. Проектные предложения по планировке новой Москвы. («Парабола»). 1930





113—114. Н. А. Ладовский. «Зеленый город». Проект гостиницы и генплан. 1930

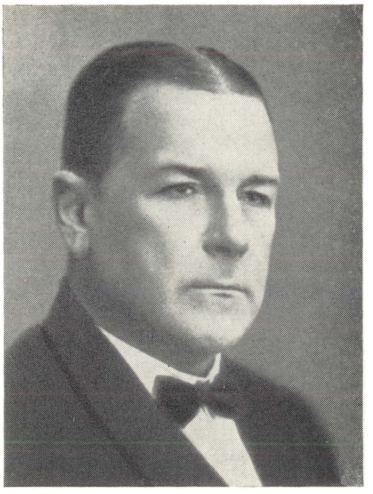


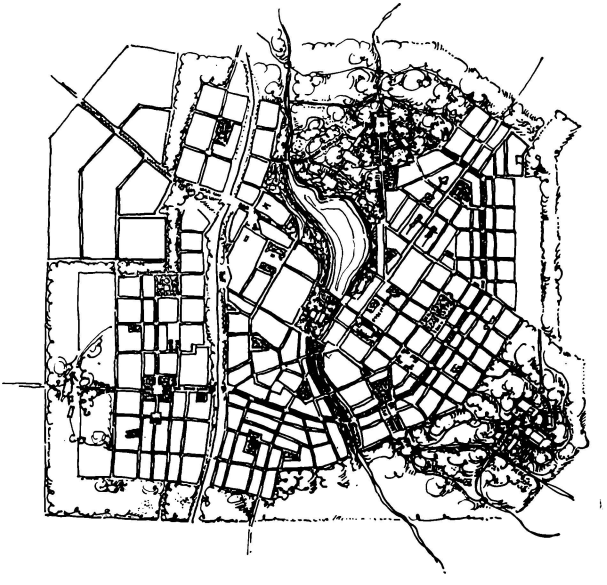


115. Н. А. Ладовский. Проект театра МОСПС. 1930
116. Н. А. Ладовский. Дворец Советов. Конкурсный проект. Второй вариант. 1931

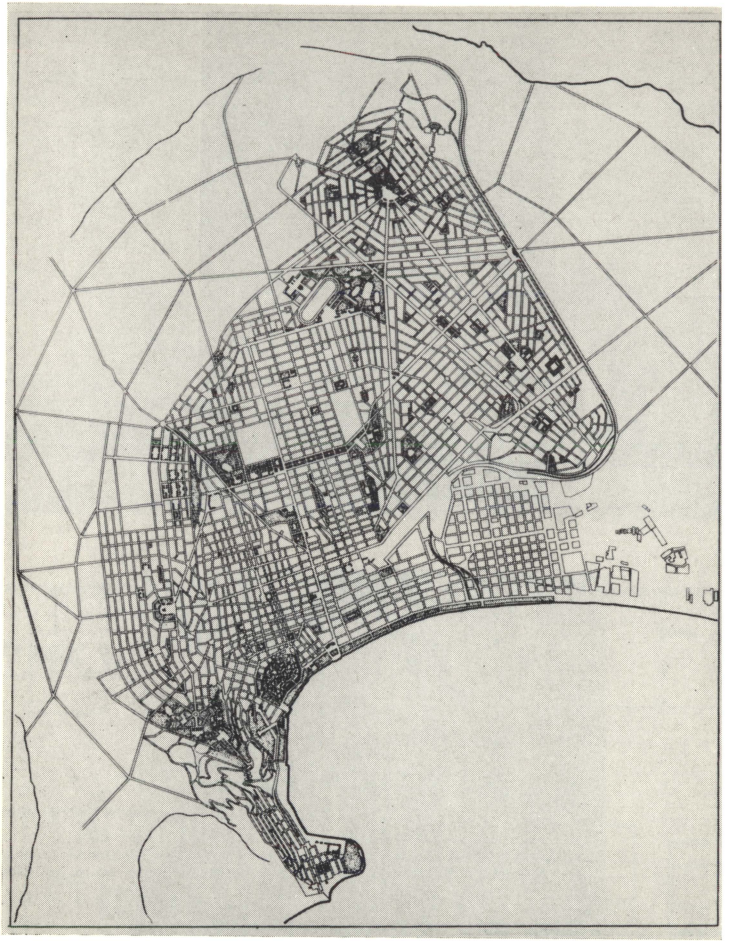
Николай Александрович Ладовский

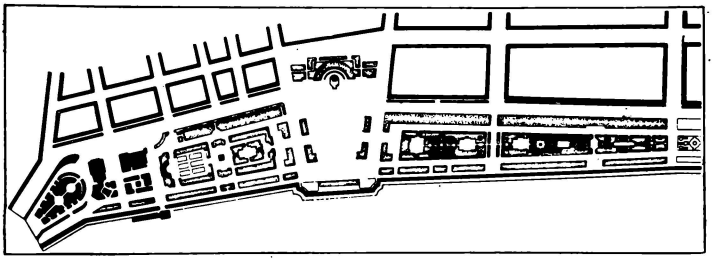
117. Н. А. Ладовский. Наземный павильон станции метро «Лермонтовская» (бывш. «Красные ворота»). 1935





118. А. П. Иваницкий
119. А. П. Иваницкий. Гусь-Хрустальный. Схема планировки. 1927

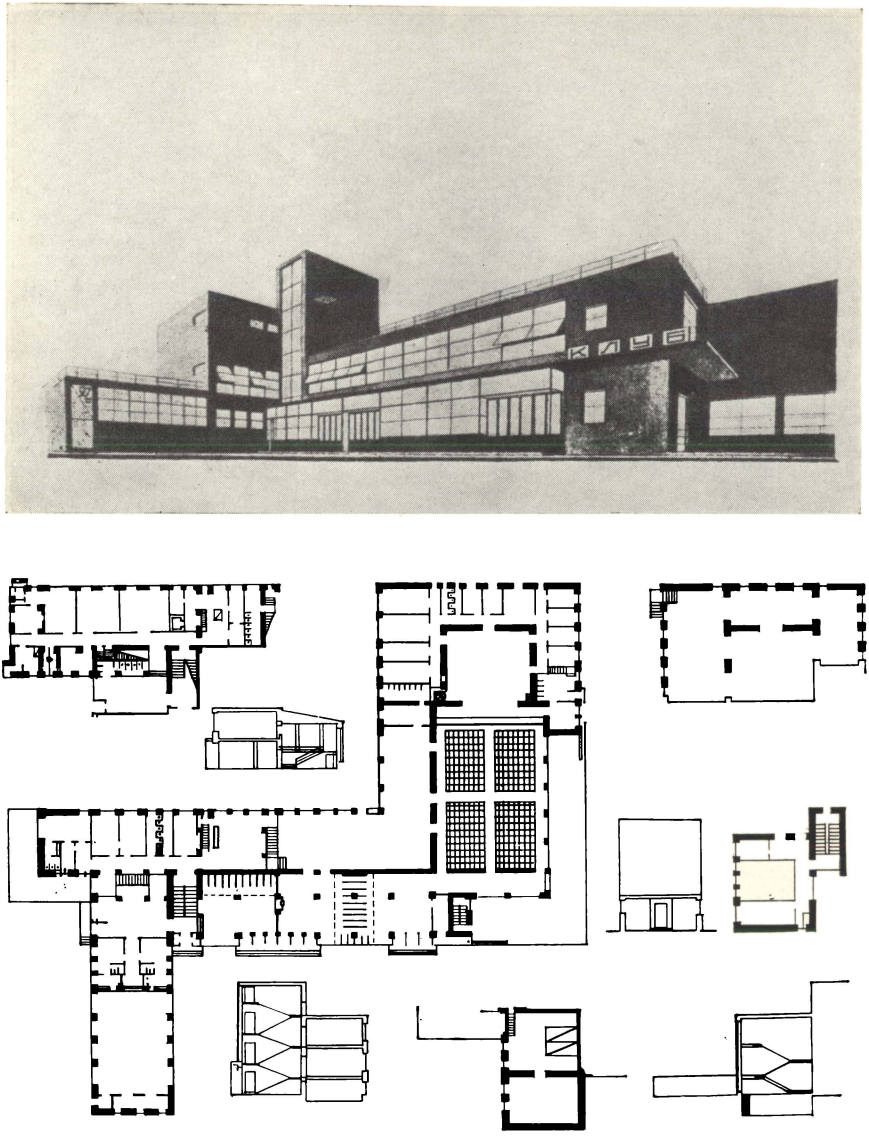




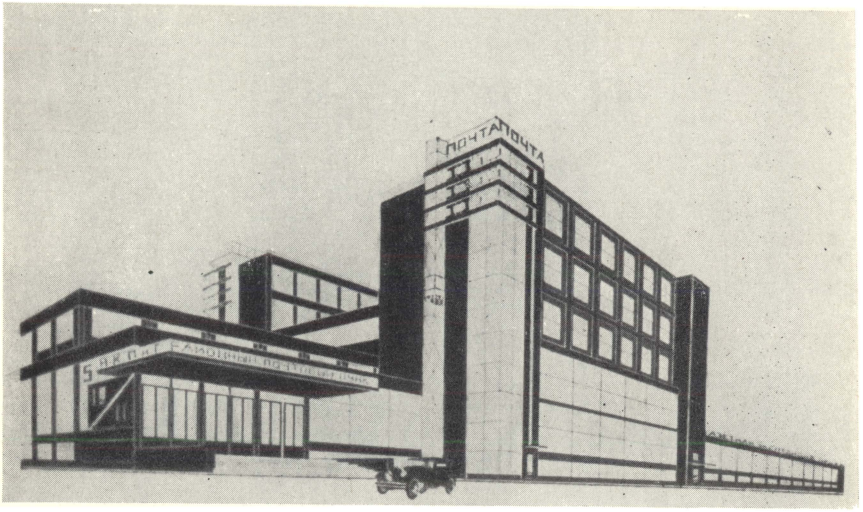
120. А. П. Иваницкий. Баку. Проект планировки. Вариант. 1927
121. А. П. Иваницкий. Баку. Набережная, проект. 1927

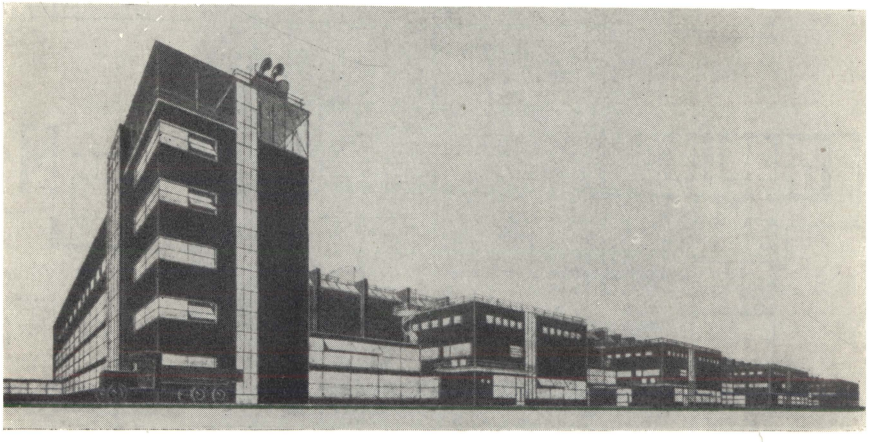
122. П. А. Голосов
123. П. А. Голосов. Доходный дом в Уланском переулке в Москве. 1913

Пантелеймон Александрович Голосов



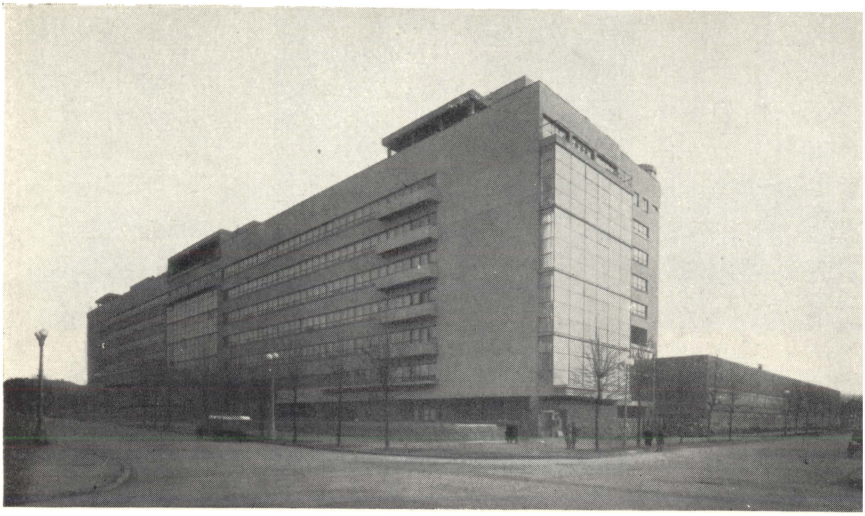
124—125. П. А. Голосов. Клуб профсоюза железнодорожников. Перспектива и план. 1927





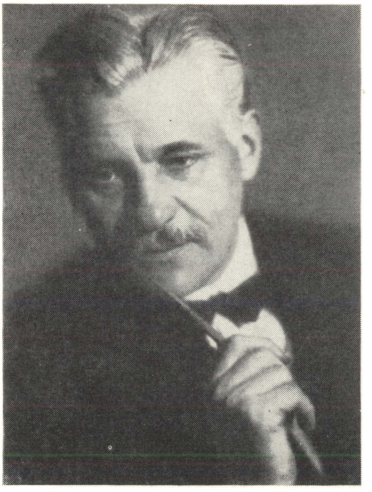
126. П. А. Голосов. Почтамт в Харькове. Проект. 1927
127. П. А. Голосов. Кинофабрика в Москве. Проект. 1927

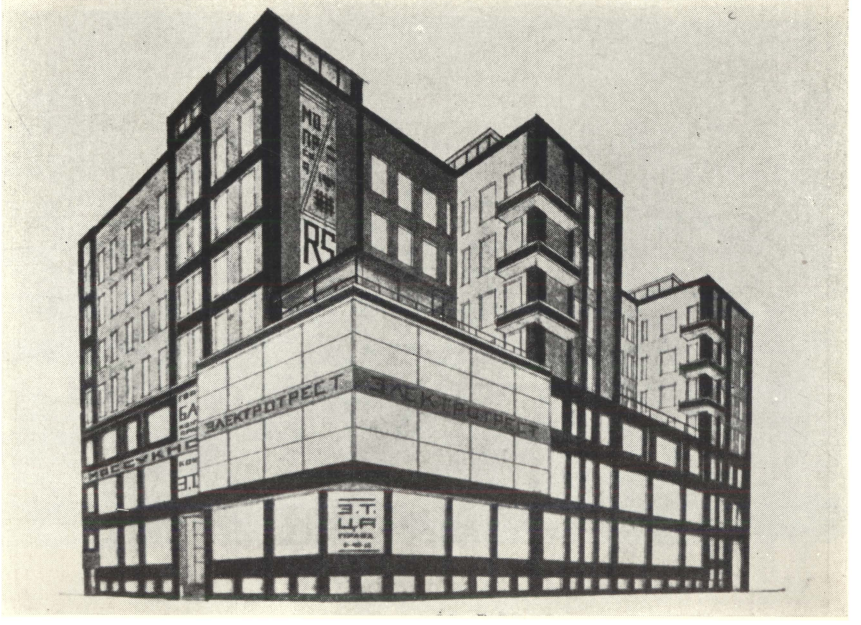
Пантелеймон Александрович Голосов



128—129. П. А. Голосов. Здание полиграфического комбината «Правда» в Москве. 1930—1934

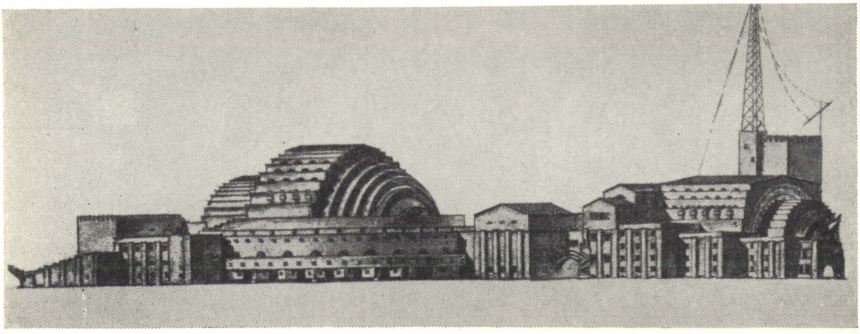
Илья Александрович Голосов

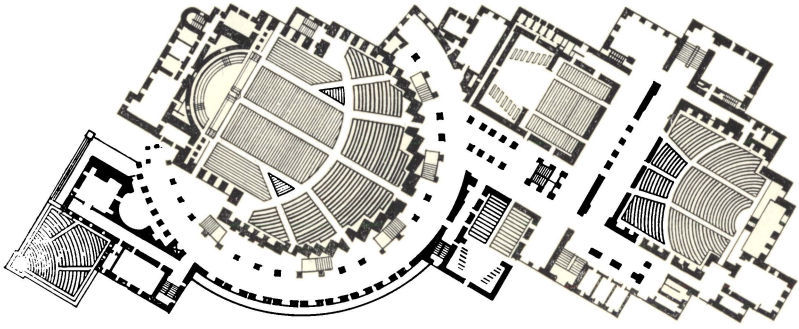




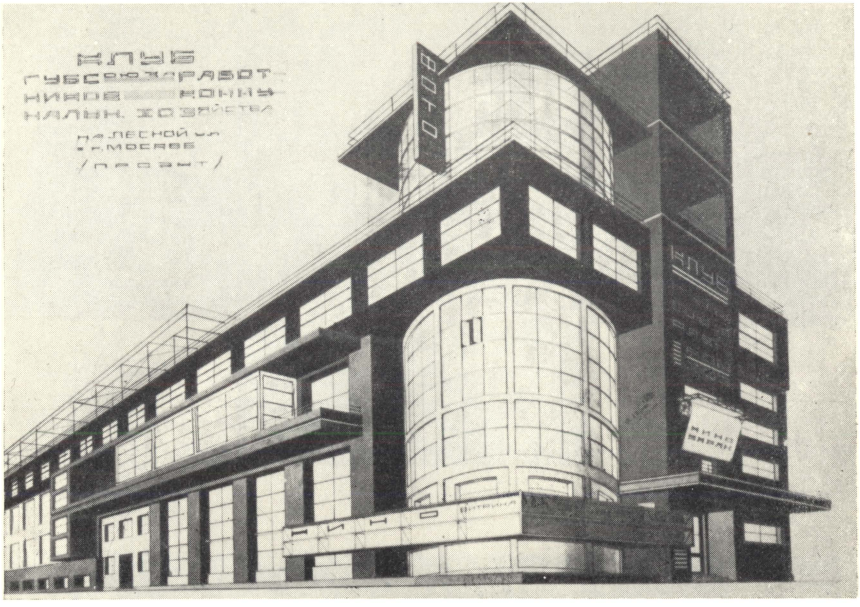
130. И. А. Голосов
131. И. А. Голосов. Дом Электробанка в Москве. Проект. 1926

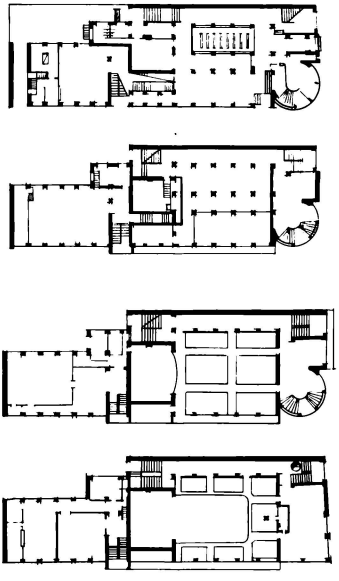
Илья Александрович Голосов





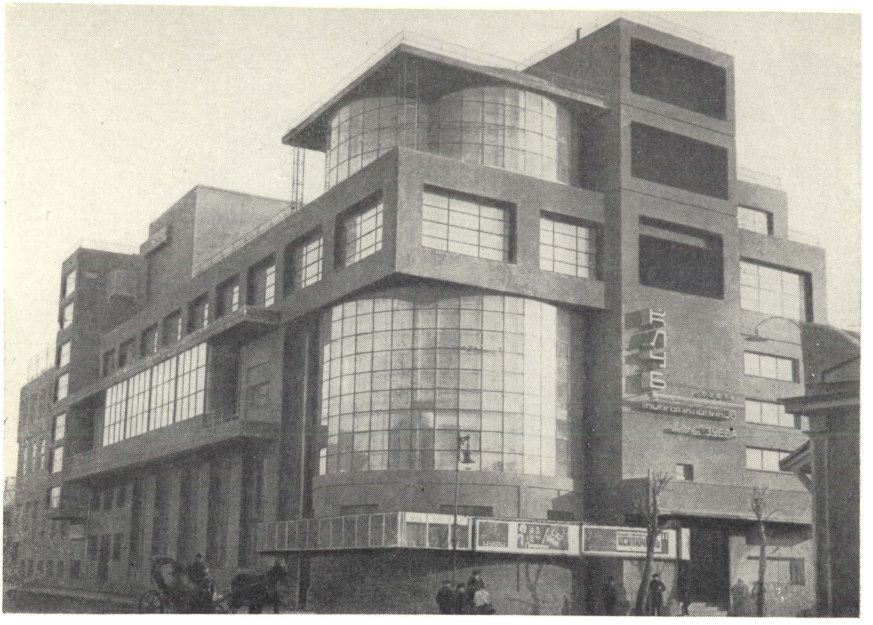
132—133. И. А. Голосов. Дворец Труда в Москве. Перспектива и план. 1923



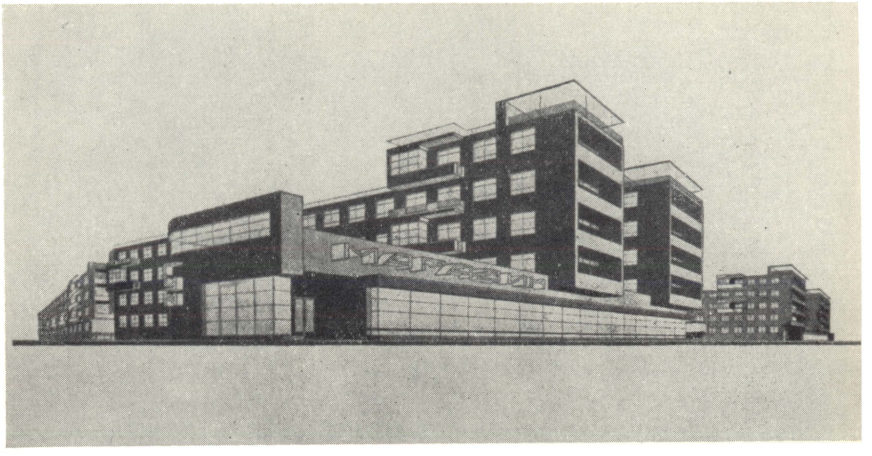


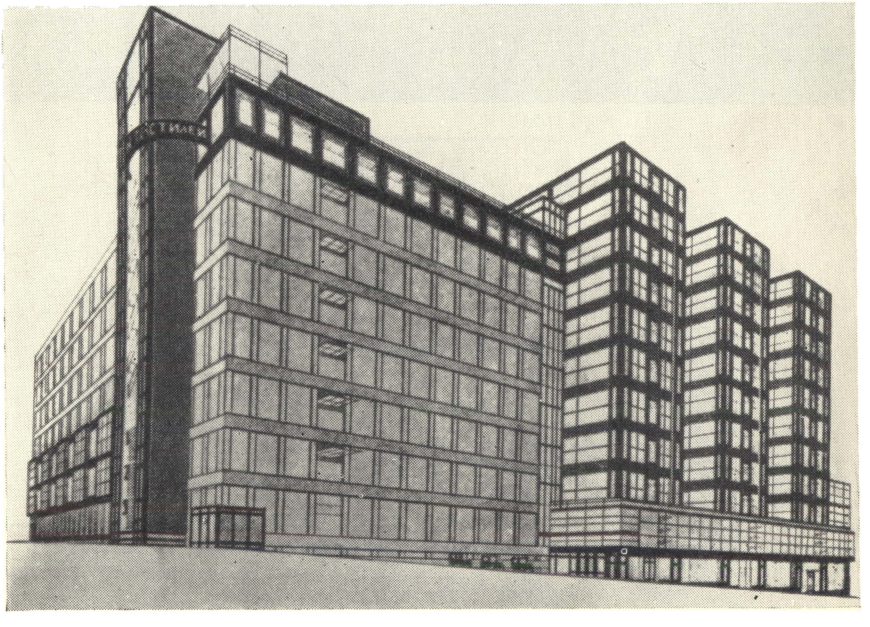
134—135. И. А. Голосов. Клуб Союза коммунальников на Лесной улице в Москве (клуб им. Зуева). Перспектива и планы. 1926

Илья Александрович Голосов



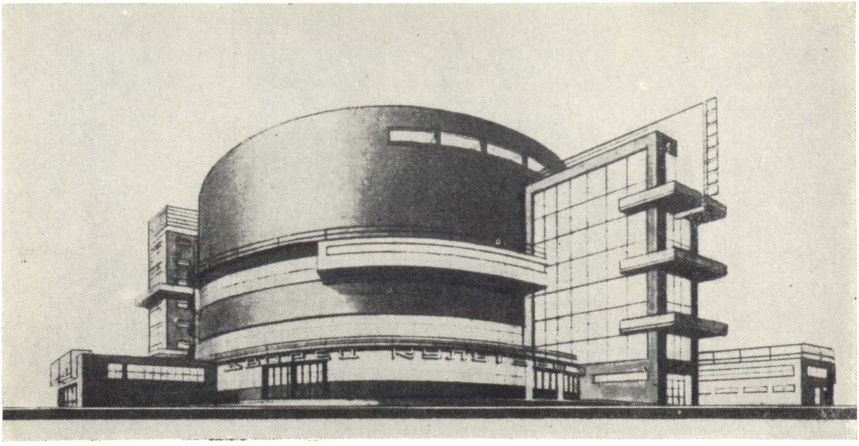
136. И. А. Голосов. Клуб союза коммунальников на Лесной улице в Москве (клуб им. Зуева). Общий вид. 1926





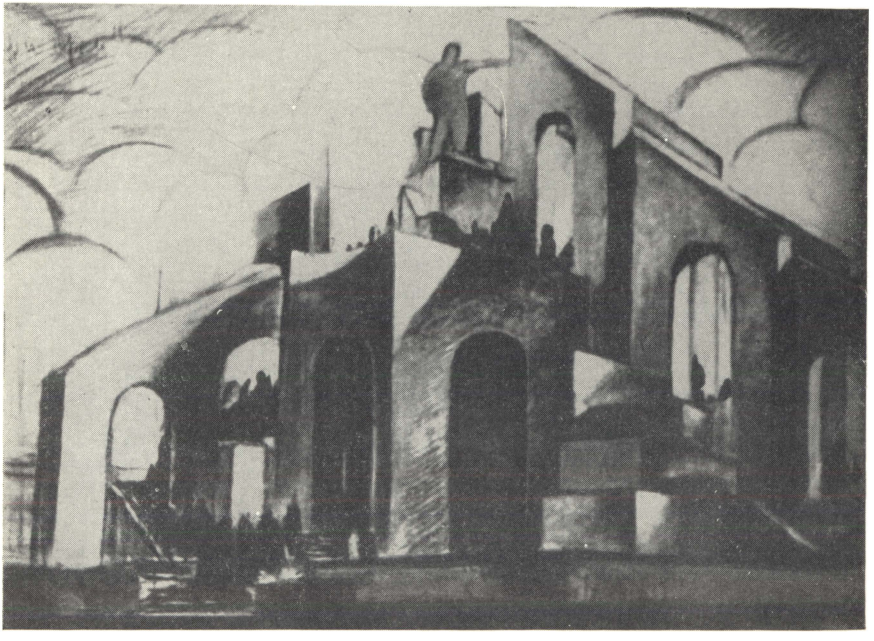
137. И. А. Голосов. Жилой дом в Иваново-Вознесенске. Проект. 1931
138. И. А. Голосов. «Дом текстилей» в Москве. Проект. 1926

Илья Александрович Голосов



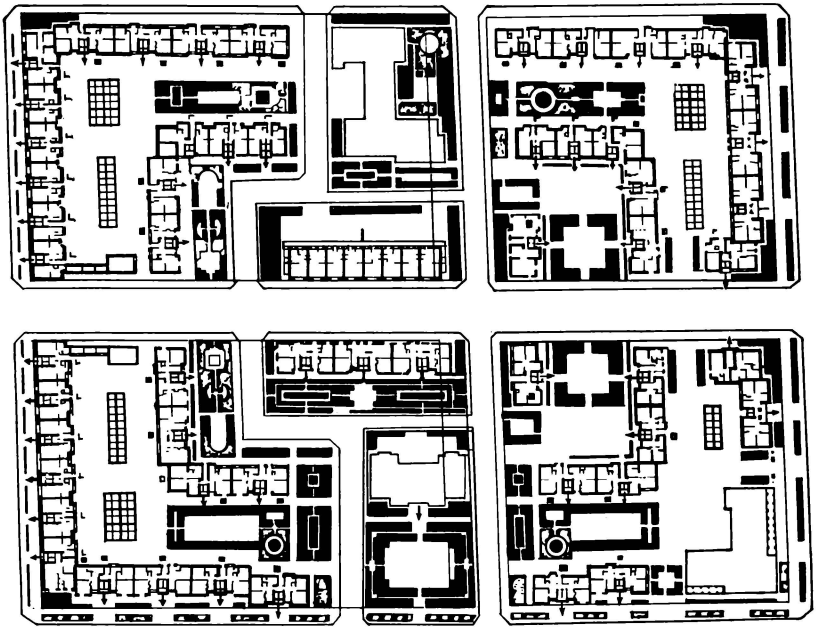
139. И. А. Голосов. Дворец культуры в Сталинграде. Проект. 1928
140. И. А. Голосов. Дом работников военно-инженерной Академии на Яузском бульваре в Москве. 1934

Анатолий Васильевич Самойлов

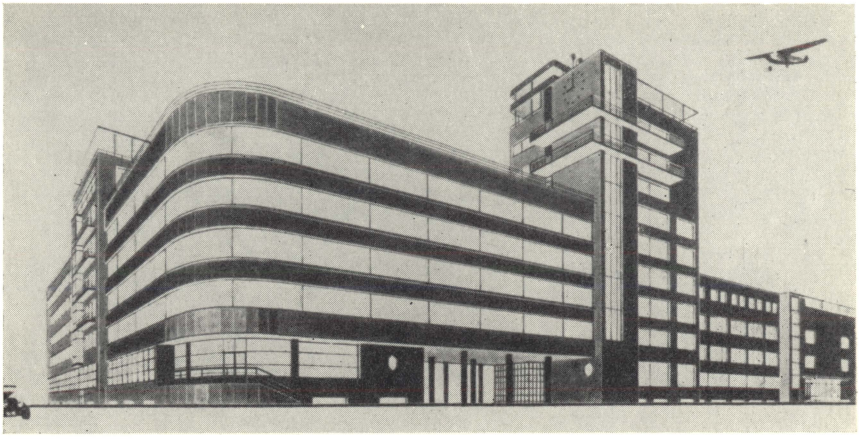


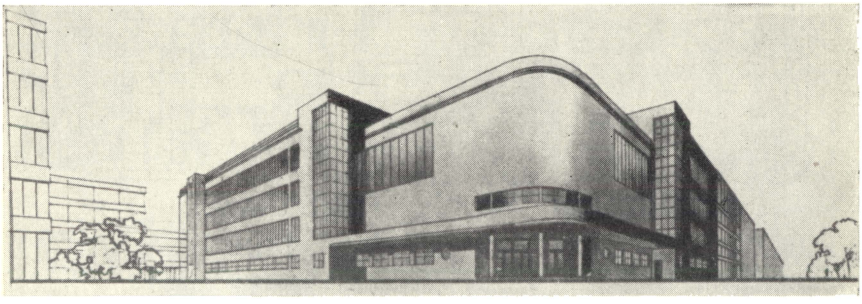
141. А. В. Самойлов
142. А. В. Самойлов. Конкурсный проект памятника-мавзолея В. И. Ленину и жертвам революции в Одессе. 1925

Анатолий Васильевич Самойлов



143—144. А. В. Самойлов, А. П. Иваницкий. Поселок им. Шаумяна в Баку (бывш. Арменикенд). Вид улицы и план жилого комплекса. 1925—1929

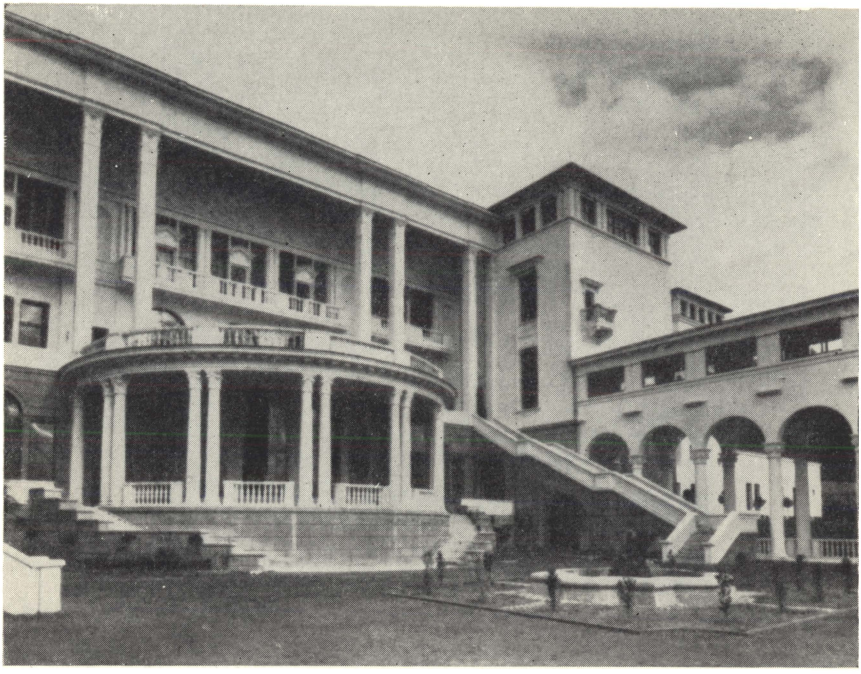




145. А. В. Самойлов. Дом Центросоюза в Москве. Конкурсный проект. 1929
146. А. В. Самойлов. Учебный корпус механического института им. М. В. Ломоносова в Москве. Конкурсный проект. 1932

Анатолий Васильевич Самойлов

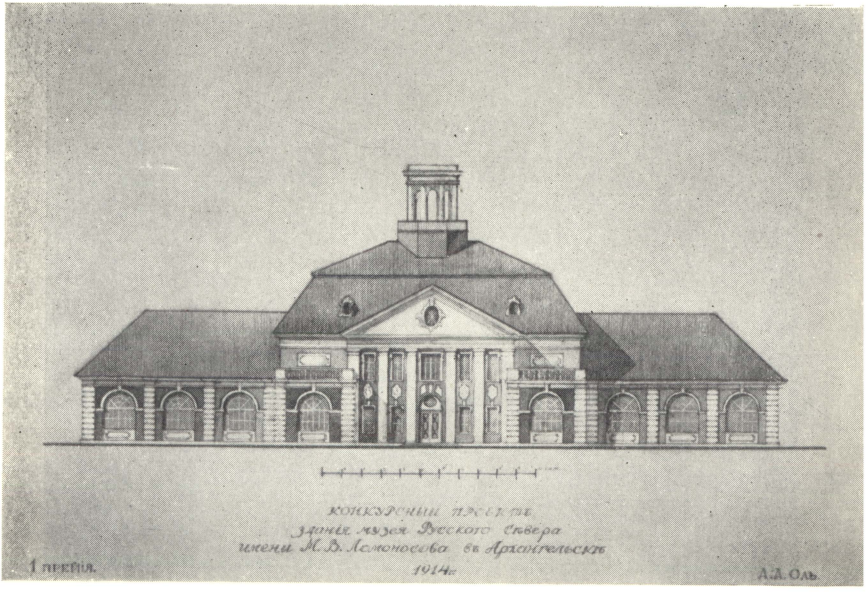
147—148. А. В. Самойлов. Центральный институт курортологии на проспекте Калинина в Москве. 1929—1933



149. А. В. Самойлов. Санаторий «Наука» (ныне гостиница «Интурист») в Сочи. 1935—1951

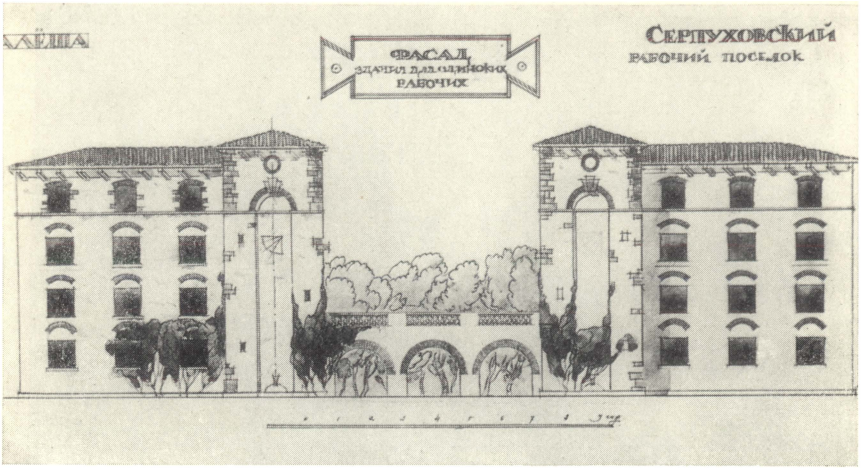
Анатолий Васильевич Самойлов

150. А. В. Самойлов. Жилой дом на улице Дмитриевского (бывш. Зачатьевский переулок). 1928—1930

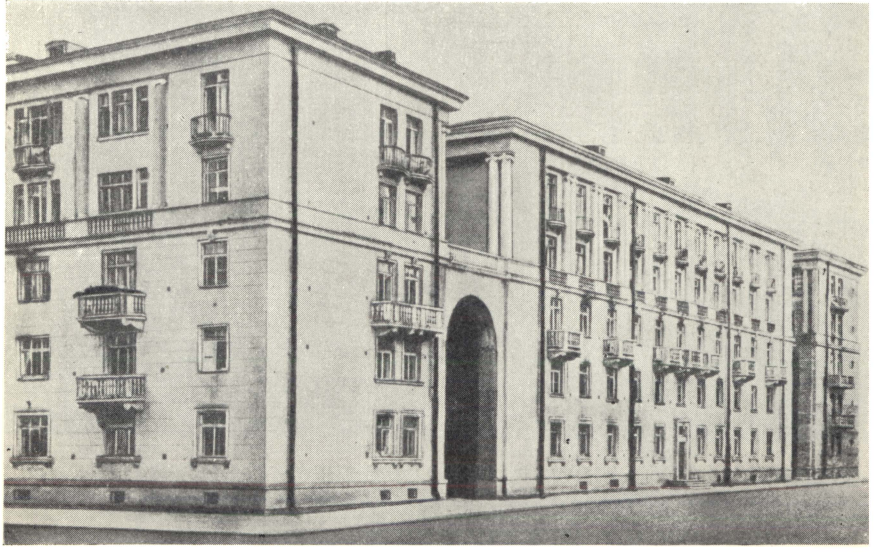


151. А. А. Оль
152. А. А. Оль. Проект музея им. М. В. Ломоносова в Архангельске. 1914

153. А. А. Оль. Дача писателя Л. Андреева в Райволе. 1907



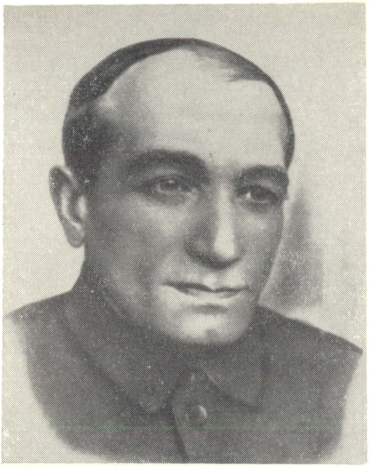
154—155. А. А. Оль. Серпуховский рабочий поселок. Фасады и перспектива

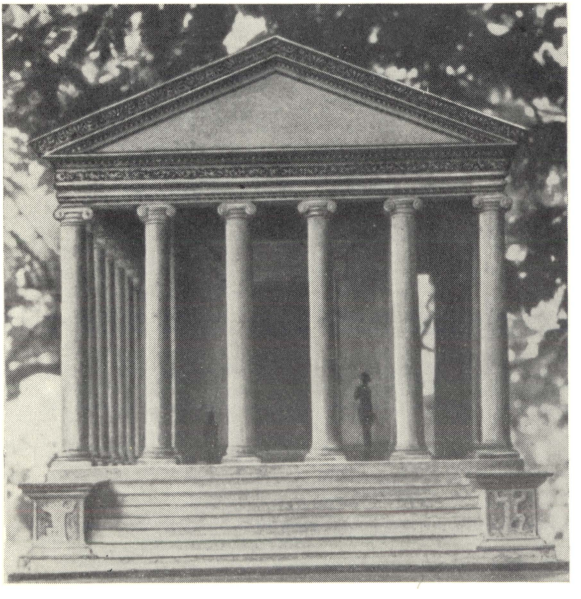


156. А. А. Оль. Санаторий «Пикет» в Кисловодске
157. А. А. Оль, В. Ф. Белов, А. А. Лейман. Автово. Ленинград. Жилые дома. 1939

158. А. А. Оль, В. Ф. Белов, А. А. Лейман. Застройка жилого района Автово. Ленинград. 1939

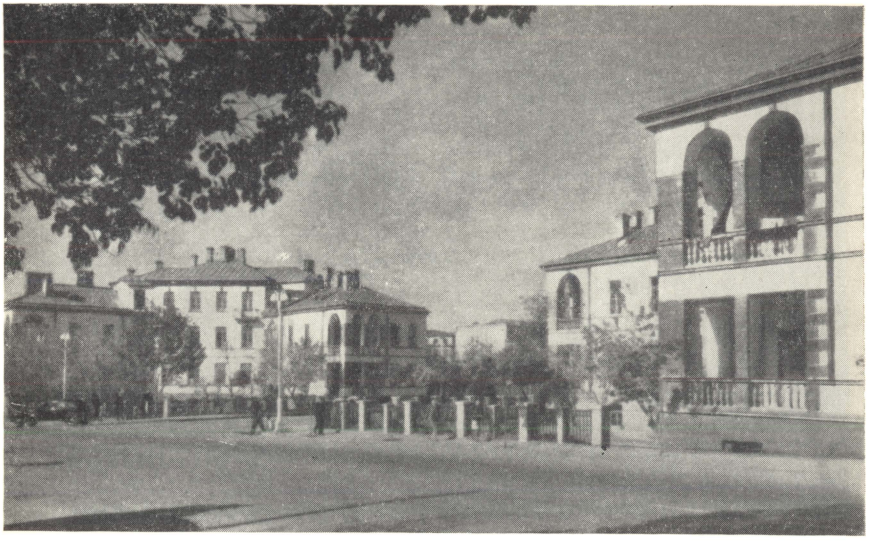
Николай Гаврилович Буниатов



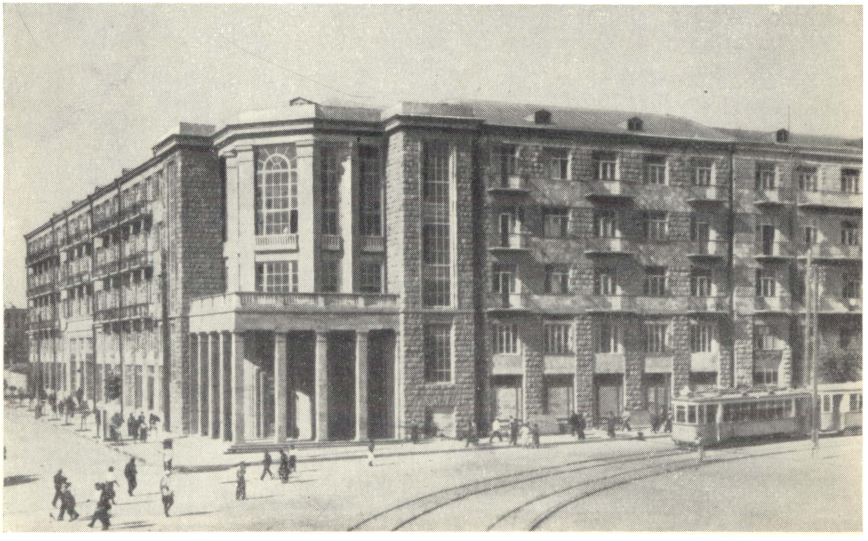


159. Н. Г. Буниатов
160. Н. Г. Буниатов. Реконструкция языческого храма в Гарни. Вторая половина I в. Модель

161. Н. Г. Буниатов. Церковь Григория рода Абугамренц в Ани. X в. Акварель

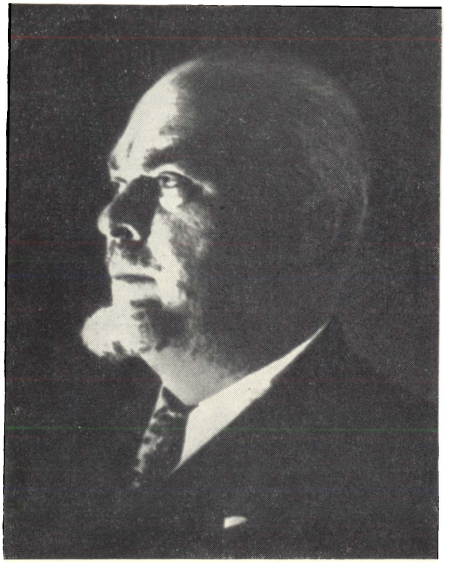


162. Н. Г. Буниатов. Жилые дома на пересечении улиц Туманяна и Налбандяна в Ереване. 1925—1928
163. Н. Г. Буниатов. Гостиница «Ереван» на улице Абовяна в Ереване. 1926—1928



164. Н. Г. Буниатов. Здание Сельскохозяйственного банка в Ереване. 1927—1930
165. Н. Г. Буниатов. Гостиница «Севан» на улице Шаумяна в Ереване. 1930—1934

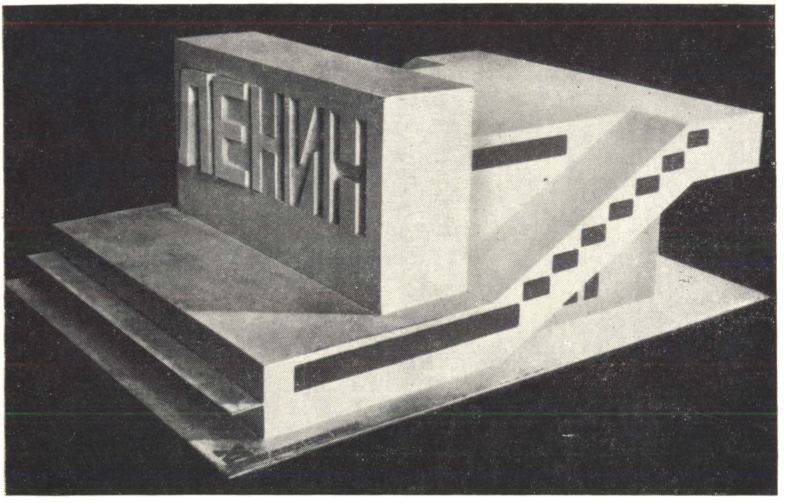
Александр Сергеевич Никольский

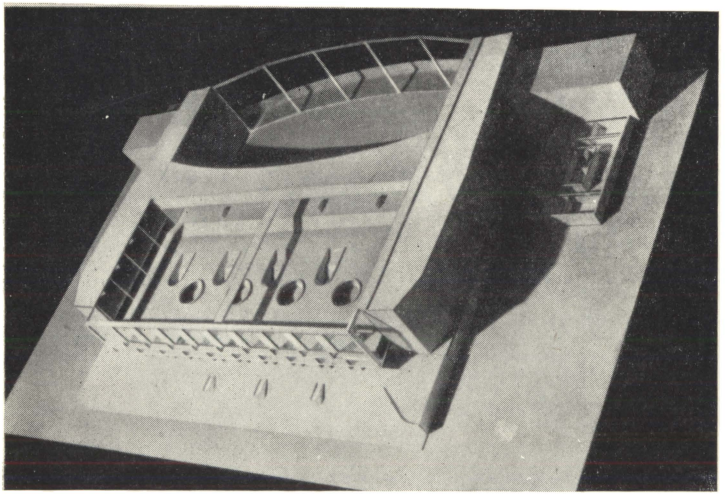


166. А. С. Никольский
167. А. С. Никольский. Конкурсный проект исполкома, нарсуда и почты. 1921

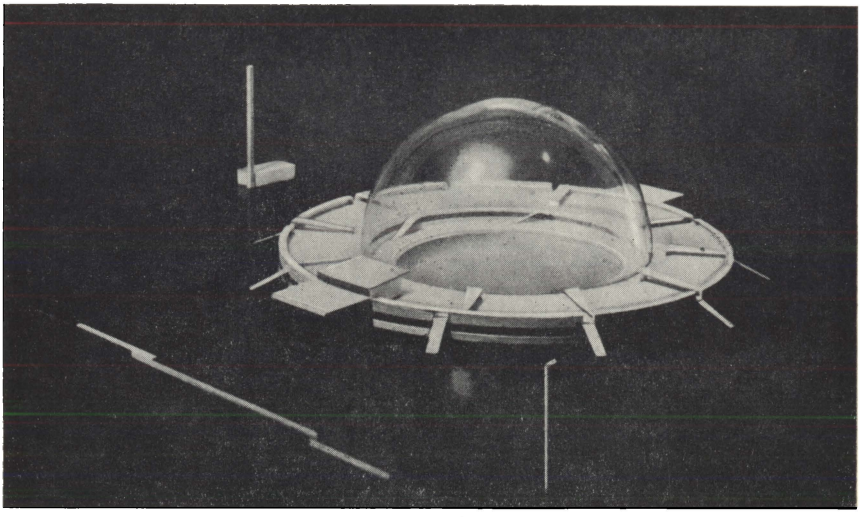
168. А. С. Никольский. Школа им. 10-летия Октября на проспекте Стачек в Ленинграде. 1925—1928

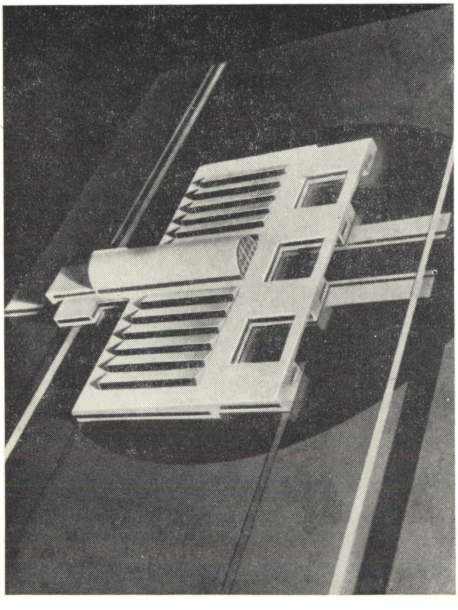
Александр Сергеевич Никольский





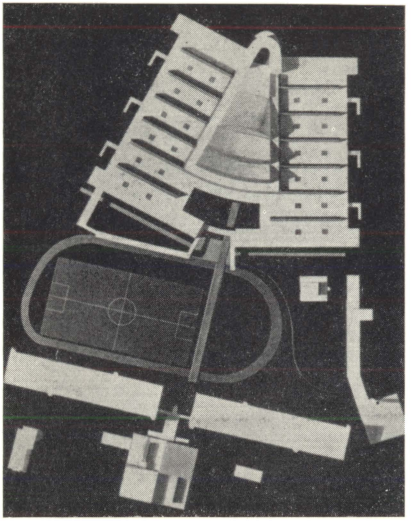
169. А. С. Никольский. Зал для общественных собраний на тысячу человек. Макет. 1926
170. А. С. Никольский. Театральный стадион им. МОСПС в Москве. Макет. 1930—1931

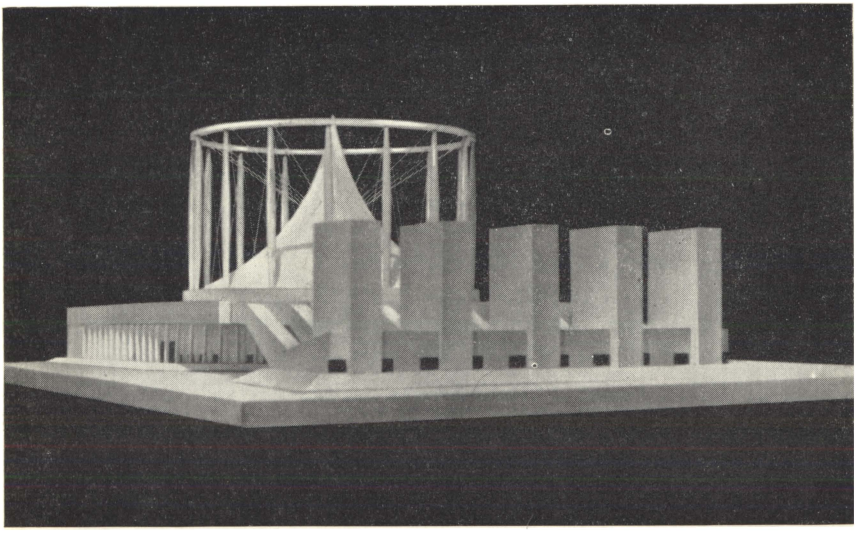




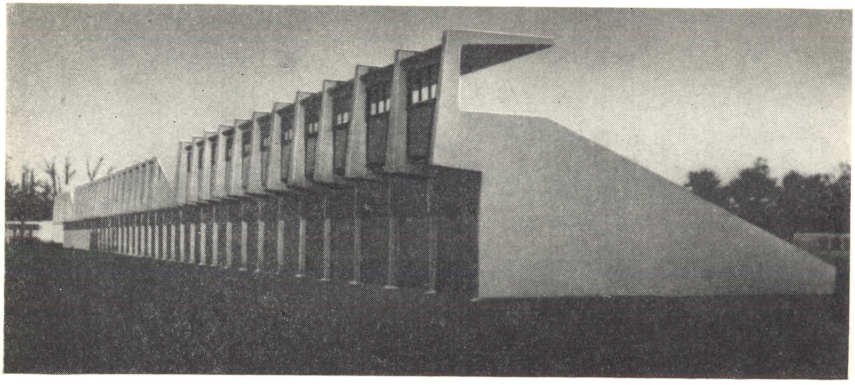
171. А. С. Никольский. Баня с бассейном. Макет. 1927
172. А. С. Никольский. Экспериментальная одноэтажная школа-семилетка. Макет. 1928

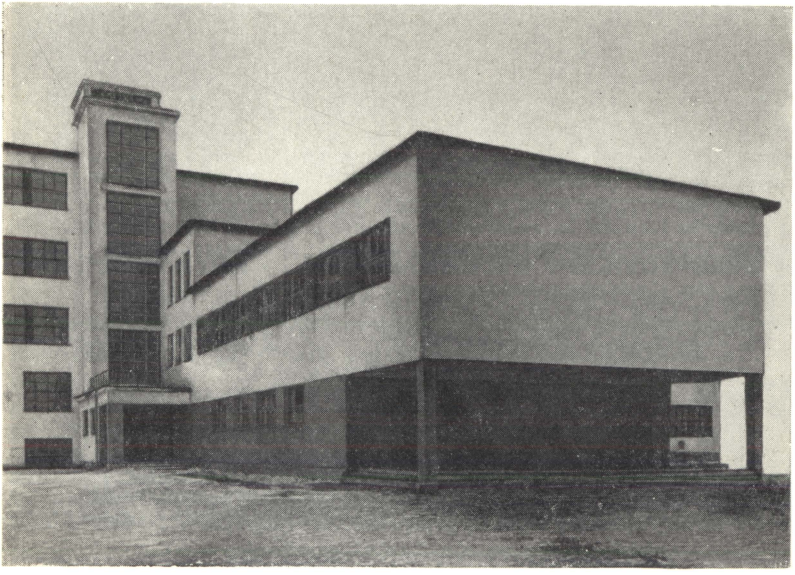
Александр Сергеевич Никольский





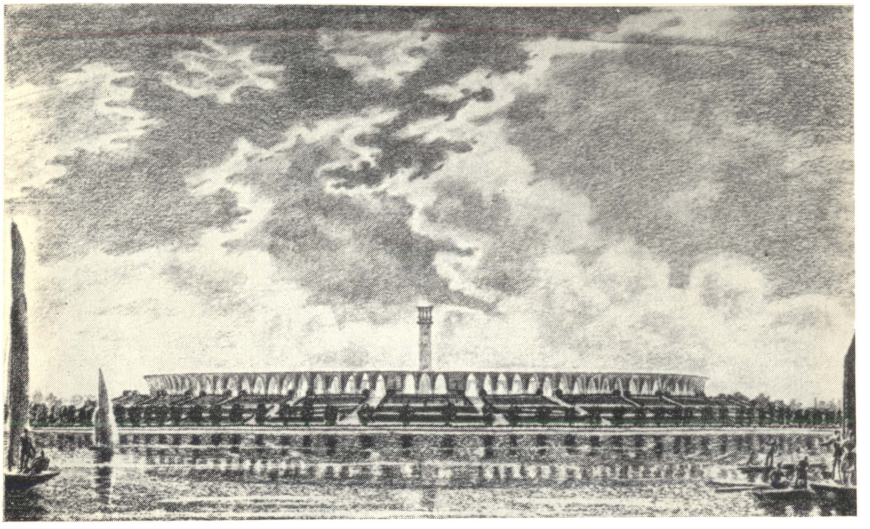
173. А. С. Никольский. Высший кооперативный институт и студенческие общежития в Москве. Макет. 1930
174. А. С. Никольский. Дворец Советов в Москве. Макет. 1931

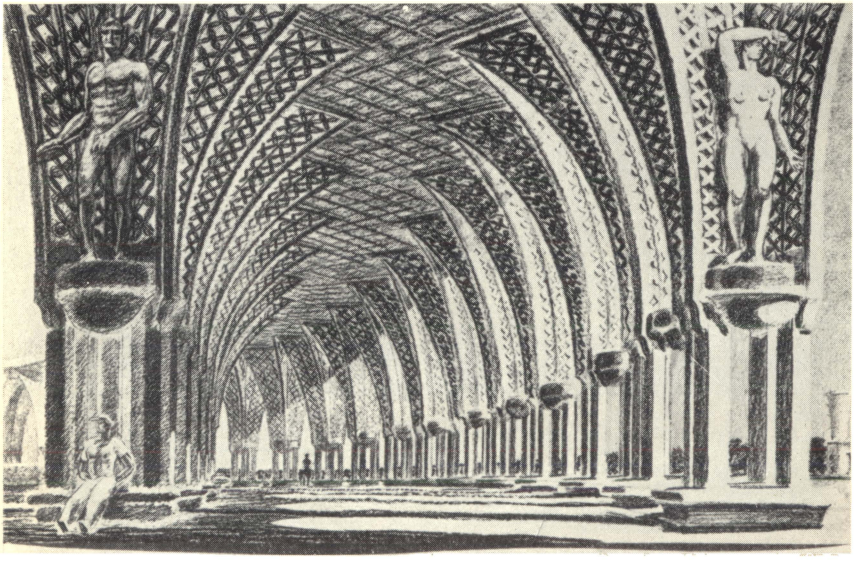




175. А. С. Никольский. Трибуны стадиона им. Красного Спортинтерна в Ленинграде. 1927—1928
176. А. С. Никольский, при участии В. Гальперна и А. Заварзина.
Школа на тысячу учащихся в Лесном по дороге в Сосновку в Ленинграде.
1927—1930

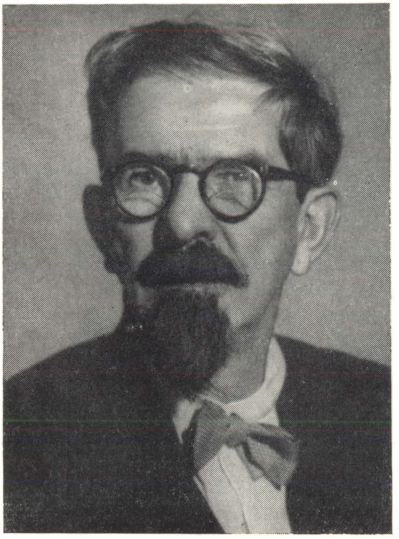
Александр Сергеевич Никольский

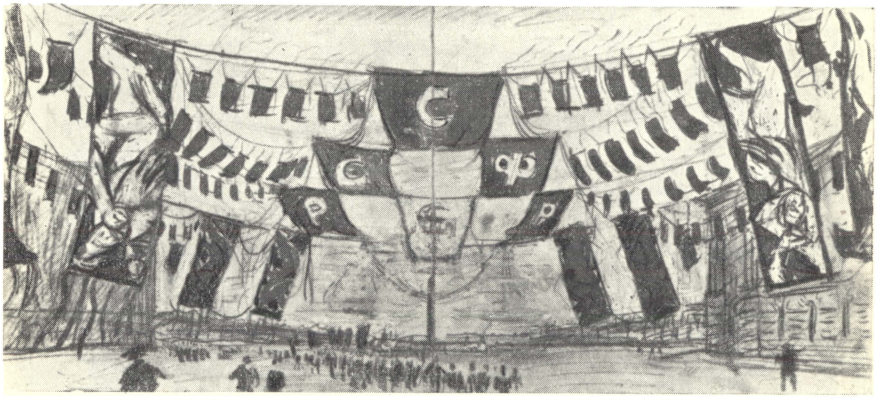




177. А. С. Никольский. Стадион им. С. М. Кирова на Крестовском о-ве в Ленинграде. Рисунок
178. А. С. Никольский. Галерея на стадионе им. С. М. Кирова. Рисунок

Лев Владимирович Руднев





179. Л. В. Руднев
180. Л. В. Руднев. Эскиз праздничного оформления Марсова поля в Ленинграде 7 ноября 1918 года

Лев Владимирович Руднев

181. Л. В. Руднев. Памятник Жертвам революции на Марсовом поле. 1917—1919
182. Л. В. Руднев. Военная Академия им. М. В. Фрунзе. 1937

183. Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков.
Здание Московского государственного университета на Ленинских горах. 1948—1953

М 32 Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избр. отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. В 2-х т. Под общ. ред. М. Бархина [и др.]. Т. I. М., «Искусство», 1975.

544 с.; 55 л. ил.

В книге собраны высказывания крупнейших советских зодчих о проблемах архитектурного мастерства, об отношении к историческому наследию, о соотношении искусства и техники в архитектурных произведениях. Приведенные в хронологическом порядке материалы показывают сложный и яркий путь становления и развития советской архитектурной мысли на протяжении более сорока лет. Книга богато иллюстрирована и рассчитана на широкие круги читателей.

М $\frac{80102\text{-}062}{025(01)\text{-}75}$ 192-74 72С2

МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

Редактор
Д. А. Салынский

Художественный редактор
Л. А. Иванова

Технический редактор
А. Л. Резник

Корректор
Н. Г. Шаханова

Сдано в набор 14/III 1973 г. Подписано к печати 29/XI 1974 г. А03859 Формат бумаги 60×84$^{1}/_{16}$. Бумага типографская № 1 и мелованная. Усл. п. л. 38,13. Уч.-изд. л. 36,926. Изд. № 1035. Тираж 25 000 экз. Заказ 769. Цена 3 р. 26 к.

Издательство «Искусство», Москва, 103051, Цветной бульвар, 25.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 197136, Ленинград, П-136, Гатчинская ул., 26.

Sp. 26